MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 09211119 4

ML
3580
K82
1923
SV.3
c. 1

MUSI

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/opsnislovansk0000kuba_y5f6

KNIHOVNA HUDEBNÍ MATICE

PÍSEŇ JIHOSLOVANSKÁ

CELKOVÝ PŘEHLED S HLEDISKA HUDEBNÍHO

DLE VLASTNÍCH POZOROVÁNÍ A ZÁPISŮ

NAPSAL

LUDVÍK KUBA

(SE 38 NOTOVÝMI PŘÍKLADY)

V PRAZE 1923

HUDEBNÍ MATICE UMĚLECKÉ BESEDY

(H. M. 259.)

Purchased From

Funds Donated

by

The Andrew W. Mellon

Foundation

LUDVÍK KUBA:

O PÍSNI SLOVANSKÉ

III.

PÍSEŇ JIHOSLOVANSKÁ

PŘEHLED CELKOVÝ

(S ČETNÝMI HUDEBNÍMI PŘÍKLADY)

AUG 13 1991
UNIVERSITY OF TORONTO

V PRAZE 1923
HUDEBNÍ MATICE UMĚLECKÉ BESEDY
(H. M. 259.)

Tiskem „Politiky“ v Praze.

I. Cesty za písní jihoslovanskou.

Prof. Dr. Murko mne nedávno vyzval, abych sestavil mapu své sběratelské činnosti na slovanském Balkáně, kde jsem v celku zapsal na 2700 jihoslovanských písní (nápěvů i úplných tekstů) a hudebních příkladů (nástrojových). Dosud s ní však nejsem hotov.

Nevadí. Theoretikové si podobných věcí jako taková mapa velice cení, ale praktik poukáže, že význam její nesmí se přeceňovati. Zapisovaltě jsem písně leckdy ve vlaku nebo na lodi, a to od lidí, kteří byli vzdáleni své domovině nebo kteří znali písně z krajů a zemí, jež nebyly jejich rodnými. Mimo to jsou písně jedny, které poletují z kraje do kraje, a jiné, které sedí stále doma. Zejména městské písně se kloní ku světoběžnictví, kdežto vesnické, z nich hlavně obřadní, se drží rodné vísky. Jsou mezi písněmi hotové světoobčanky, jako na př. „Horo, horo, vysoká jsi!“, jejíž nápěv nalézáme až na pranepatrné odchylky, pouhých výzdob se týkající, mezi maloruskými a rumunskými. Nápěv písně „Šly panenky silnicí“ mají všichni téměř Slované a kromě toho Němci a Maďaři. Slova naší písně „Sil jsem proso na souvrati“ mají s pozměněným závěrem Poláci a text naší písně „Trávo, trávo, trávo zelená!“ nacházíme v nejzapadlejších koutech dalmatského Krasu. Nápěv písně „Červená růžičko, co se nerozvíjíš?“ zpívají protestanti v Auvergne (v již. Francii) ve svých chrámech s textem nábožným a když na podzim r. 1921 prof. Tiersot z Paříže v pražském Mozarteu přednášel o písni francouzské, zapěl jako příklad písně alsaské popěvek, jehož nápěv byl totožný s naší: „Nestůjte, mládenci, pod okny!“

Tyto namátkou vzpomenuté případy dokazují dostatečně, že naleziště písně nemůže se ještě považovati za pravý domov a snad dokonce rodiště její. Na Balkáně, kde cikáni se svými

pěveckými produkcemi a kapelami převzali úlohu našeho kabaretu, setkáváme se s týmiž písněmi v nejrůznějších končinách. A podobně nadaní pěvci, jako byl svého času vojín (z Hercegoviny rodilý) Perić v Budvě (r. 1912) nebo Albánec Mula tamtéž, jenž znal stejně jazyk srbský jako svoji mateřštinu, zmocní se písně, kde ji najdou, a všude ji zpívají, kam přijdou. Tu místopisné a osobní údaje, týkající se zpěváků, málo povídají a mohou theoretiky, kteří se o ně tolik zajímají, po případě i zavésti.

Tím ovšem není řečeno, že sdělení toho druhu jsou zbytečná, neužitečná, nezajímavá. Opatrně užita mohou býti studiu na prospěch a já, pokud okolnosti dovolovaly, jsem jich neopomíjel. Ovšem vždycky to nešlo. Práce sběratelská se nedá připraviti a upraviti jako práce kancelářská, a zoufáme-li si jednou, že nelze k ničemu přijíti, zoufáme si jindy z příčiny opačné, ocitnuvše se v situaci člověka, nad nímž někdo zatřásl obsypanou jabloní a on neví, co dříve popadnout. Zbude nám sotva času na zápis písně a poznámky vedlejší musí odpadnouti.

Mých jihoslovanských cest sběratelských bylo v celku 10 (nepočítaje v to jednoroční studijní pobyt v Mostaru). Zahájil jsem je r. 1888. Před tím jsem sbíral v Lužici, na Slovensku, na Malé, Velké, Bílé a Haličské Rusi (1885—1887).

Cestovní svůj plán pro slovanský jih založil jsem poněkud šíře, což mělo svůj vážný důvod. Vydávaje svůj sborník „Slovanstvo ve svých zpěvech“, mohl jsem u všech národů slovanských užívati pramenů tištěných, mimo Slovanstvo jižní, které bylo v tom ohledu představeno sbírkou Kuhačovou, jejíž použití mně autor velice důrazně zakázal. Utrpěltě se svým rozměrným dílem (1600 harmonisovaných písní s úplnými texty) finanční nezdar a obával se, že by — uděliv mi svolení — mohl býti ještě více poškozen. Poněvadž dílo obsahovalo jednak všechen téměř materiál jinde již otištěný, jednak spoustu písní umělých, nebyl jsem zákazem příliš zarmoucen, věda, že sbírka představuje Jihoslovanstvo velice nesouměrně (na př. písní z Č. Hory tam uvedeno pouze osm bez bližšího topografického označení). Kromě toho těžiště sbírky tvoří mnoho takových písní z území slovinského a charvatsko-dalmatského, jichž melodika je příliš novodobá a západoevropská. S lehkou tedy myslí jsem se rozhodl vydati se na jih sám a probrati země — na mé chudičké poměry — dosti zevrubně jednu po druhé.

Tak jsem zajel nejprve do Lublaně, odkud jsem podnikal delší výjezdy na Gorensko (pracoval jsem týden v údolích pod Triglavem), na Notraňsko (Idrie a okolí) a Dolensko (Stari Trg a okolí Šneperku). Odtud jsem se vybral na Bílou Krajinu, jež od ostatního Kraňska se jazykem i krojem dosti liší a etnograficky i geograficky připojuje k Charvatsku, jak to též na písních bylo ihned znáti. Odtud pak jsem se vracel přes Nové Město a Lublaň do Idrie, abych se tudy dostal do Přímoří, kde jsem navštívil Tolmínsko, Gorici a Komen blíže Terstu.

R. 1889 jsem zprvu pracoval ve Slovinských Korutanech (Podkloštr, Ziljská Bristrica, Višarje). Odtud jsem se vydal do již. Štyrska (Sloven. Gradec, Stari Trg, Ptuj, Podvinje) a pak do Charvátska, kde — kromě pobytu v Záhoří, okolí Záhřeba a Karlovce jsem konal výjezdy na sever (ku Varaždínu), na jih (až k Velebitu), na východ (až k Mitrovici).

R. 1890 jsem z jara vyjel na Č. Horu, kterou jsem v 6 nedělích všecku objel (Cetyň, Podgorice, Andrejevice, Kolašín, Morača, Tušina, Nikšić, Spuž). Dalších 6 neděl jsem věnoval Dalmacii vnitřní (okolí Sinje a Kninu).

R. 1891 jsem navštívil Č. Horu opětně (Vir, Bar, Ulcín).

R. 1892 věnoval jsem se výhradně Dalmacii, počav Ercegem Novým a pokračuje dále přes Konavlí, Cavtat, Župu, Dubrovník, Mlet, Slano, Metković, Vrhgorac, Makarsku, Hvar, Omiš, Trogir, Šibenik, Dernyš na Zadar.

R. 1893 jsem procestoval Bosnu a Hercegovinu se Sandžakem tímto způsobem: vyjel jsem čtyřikráte vždy na měsíc ze Sarajeva a učinil oblouk po každé jiným směrem. Po prvé: Trnovo, Kalinovik, Foča, Čajniče a odtud do Sandžaku (Plevlje, Prjepolje, Priboj), a pak přes Višegrad a Rogatici zpět do Sarajeva. Po druhé: přes Konjici do Hercegoviny (Jablanica, Mostar, Čapljina, Počitelj, Stolac, Bileć, Avtovac, Nevesinje). Po třetí: Jajce, Bihać, Rama, Glamoč, Livno, Kupreš, Bugojno. Po čtvrté jsem se vypravil údolím Bosny na sever, kde jsem byl (v Derventu) zasažen karantenou, poněvadž v Tuzle řádila cholera.

R. 1894 jsem sbíral v Bulharsku v okolí Sofie, Plovdiva a Tatarpazarčíku.

R. 1895 zajel jsem do Srbska a pracoval tu v okolí Pirotu, Niše, Kragujevce, Smedereva, Šabce.

R. 1907 jsem sbíral po 3 neděle v Boce Kotorské.

R. 1912 v Budvě a okolí.

Stručně udaná zde místa značí jen linie mých poutí, nikoliv výhradné působiště, k němuž jsem volil vždy raději ves než město, pokud bylo možno.

Východní země jihoslovanské — jak viděti — jsem neprobral tak zevrubně jako západní, poněvadž se moje skrovné poměry (spočívající výhradně na výtěžku mé hudebně-literární a umělecké činnosti) velice zhoršily. Hmotný neúspěch mého díla „Slovanstvo ve svých zpěvech“ přiměl mne ustati ve vydávání a byl jsem rád, že se mi podařilo potřebný materiál etnografický aspoň v nejnutnější míře sebrati pro dobu příští. Pomoci, jichž se mi za celou dobu dostalo od povolaných korporací, byly pro mne sice vždy velmi cenné, na věc však nestačovaly, jsouce minimálnými, ať pocházely od Svatoboru, České Akademie, rakouského ministerstva nebo carské Akademie petrohradské. Nejvydatněji zasáhla v té příčině bosenská vláda, jež mi nejen všecku mravní pomoc nabídla, ale i materiály všecky pro museum sarajevské zakoupila za náhradu cestovních útrat. Zásluha o to náleží ušlechtilému a prozíravému Kostu Hörmannovi, zakladateli musea onoho. Kamkoliv jsem přibyl, úřední orgány postaraly se ihned o pěvce a hudebníky. K večeru se přijelo, v noci zapisovalo, časně ráno na trpělivém koníčku dále cválalo. Práce nebyla snadnou, ale u srovnání s útrapami v zemích jiných, kde nejednou i moje svoboda osobní ohrožena byla, jest bosenská moje cesta nejvydatnější (1125 nápěvů a textů).

Také poslední dvě cesty dalmatské, konané na náklad rak. ministerstva vyučování pro dílo „Volkslied in Oesterreich“, pro jehož istro-dalmatský oddíl jsem byl prof. V. Jagićem vybrán za pořadatele a sběratele, byly velice plodny.

Ačkoliv vlastní cíl mých studií a sběrů byla stránka hudební, neopomenul jsem nikdy zapisovati i texty, neboť obé tvoří jednotku: píseň. Její nesmrtelnou duší jsou slova, pomíjejícím tělem nápěv.

II. Základna v dějinném osvětlení.

Ze zajímavých tří polostrovů Středozemního moře: Iberského, Apeninského a Balkánského, poslední vyniká pestrostí, s jakou se zde rozmanité kultury objevovaly, vyvíjely a přese všecko vzájemné křížení poměrně i zachovaly. Kdežto Hispanie

románská zpestřena byla vlastně jen živlem maurským; kdežto v Italii latinství poměrně v brzku vše vyrovnalo, ať to byly starší živly etruské, foenické a řecké nebo pozdější gotské a avarské: Balkán dovedl téměř vše — kromě Thraků — až po dnešní doby zachovati. Jsou tu domorodí Illyrové pode jménem Albánců, potomci antických Řeků při moři Egejském, pozůstatky po římských a benátských osadnících na březích jaderských, slovanské větve: slovinská, charvatská, srbská a bulharská, Rumuni na východě, dále řídce se vyskytující, nicméně osobitě a zdatně bující Španělští Židé, Cincaři a různé druhy Cikánů. A přes téměř celý tento kaleidoskop klene se Orient v podobě půlměsíce, jenž, třebas již velmi pohaslý, svými oběma ostrými konci dosud hluboce a pevně do půdy balkánské jest zabodnut a jednak propůjčuje zevně všemu svůj ráz, jednak snaží se, jakožto živel výhradně konservativní, chrániti celek před vlivy cizími. Dnes se mu to již ovšem špatně daří. Za to v dobách minulých bylo jeho úsilí korunováno plným zdarem, a jestli podnes na Balkáně můžeme nalézti obrazy života z dob dávno minulých, je to zásluhou (po případě vinou: dle stanoviska, jaké zaujmeme) v prvé řadě živlu osmanského, jenž ve skutečnosti byl mnohem snášelivější, nežli jak se o něm vyprávělo, ba nežli o něm vyprávěli právě ti, jimž ve snášelivosti mohl býti vzorem. Nevnucuje se nikomu, ukazoval pouze a nabízel prospěch, jenž plyne každému z příjetí islamu.

Zajímajíce se pouze o větve slovanské, vzpomeneme si nejprvé, za jakých okolností na tuto půdu se dostaly.

Vlast macedonského rodáka Aleksandra Velkého, prosycená a ozářená i s veškerým okolím a sousedstvím ohromnou kulturou řeckou, byla ovládnuta později světovládným Římem. Všude po Balkáně stavěny silnice pro římské legie a obchodníky, budovány akvadukty, paláce Dioklecianovy, sloupy Trajanovy, amfiteatry a chrámy, rodili se zde římští vládci, činěny přípravy, aby se Řím přenesl cestou přes mladé velemě sto Salonu (nynější víska Solin u Splitu) na Borporus. Salona stává se po pádu říše římské na pět let útočištěm posledního — ovšem jen jménem — vládce římského Julia Nepota, r. 475 v Ravenně Odoakrem zajatého, do zálivu splitského internovaného a zde posléze zákeřně zabitého. Dostavuje se vichřice avarská, jíž propadá i Salona, a říše východořímská tím na tolik trpí, že Slované, jakožto živel nejen udatný, ale i pracovitý, zváni jsou prý císařem Herakliem ve st. VII.

k její záchraně. Přišli, usadili se, a třebas jejich východní část byla ovládnuta na krátko cizím kmenem Bulharů, zůstali všichni pevni a poslednější strávili přišedší své násilníky tak dokonale, že po nich zbylo pouhé — jméno. Nic více.*)

Následuje doba rozkvětu slovanského, z něhož časově přednost náleží Bulharům, kteří prví zde založili jednotku politickou a ohniště kulturní pro všechen tehdejší svět slovanský, vysílajíce křesťanské věrozvěsty a slovanskou knihu na severozápad a severovýchod. Křesťanství vystupuje jako nový živel kulturní a zasahuje v oblast duchovního života slovanského; ba přichází dokonce dvěma směry: od východu i západu, z Konstantinopole i z Říma. Výsledek toho je, že země, jež oběma veleměstům byly stejně vzdáleny — Bosna a Hercegovina — zůstaly stejně vzdáleny i oběma oficiálním církvím křesťanským a daly přednost učení bogomilskému, svojí prostotou a náboženským pojetím povaze tamního lidu blížšímu.

Mezitím proniká sem ze západu vliv Benátčanů, ze severu Maďarů a později s nimi spojených německých Rakušanů. Dále Španělští Židé, krutě jsouce pronásledováni, hledají a nalézají zde své útočiště, zdomácňují zde, aniž by s okolím splývali.

Uvědomíme-li si, že vniknuvší sem vítězné Osmanství spokojovalo se s pouhou nad tím vším politickou nadvládou a hmotným ziskem, jinak nikomu se nevnucujíc, bude nám pochopitelno, že pestrý obraz Balkánu mohl se až po naše doby v neporušené téměř pestrosti zachovati.

Ale bude nám též — na kolik se týče písně národní — jasno, že Slované, jakožto živel s velkým hudebním nadáním a sklonem uměleckým — mohli jednak svoji vlohu na půdě kulturně tak zkypřené tím snáze vyvíjeti a rozvíjeti, jednak že se mohlo jejich národní umění v tomto oboru zachovati ve všech stupních svého rozvoje, od tvarů nejjednodušších počínaje až po útvary nejvyvinutější. Zde zjevuje se nám hudební pravěk, zde pozorujeme sledy hudebního umění starořeckého, pozorujeme nástup živlu orientálského. Slyšíme zde zpěvy z dob, kdy diatoniky ještě nebylo, kdy dospělo se ke chromatice, kdy v hojnosti se užívalo starořeckých tonin, kdy do chladně obřadových zpěvů vnesl Turčín ohnivý patos a chmurný vzlyk svého rozjitřeného, z vášnivého nitra. A pozorovati spolu můžeme, jak to vše slovanská duše přijala, zpra-

*) Jestli nejsou jejich potomky Gagausi u Varny.

covala a k dalšímu rozkvětu přivedla až po dobu nejposlednější, kdy si píseň jihoslovanská podává již ruku s hudbou západoevropskou, novodobou.

III. Poměr písně jihoslovanské k písni ostatních Slovanů.

Uvědomíme-li si jasně, že předně ve st. VII., kdy Jihoslované definitivně se usídlili ve svých nynějších bydlištích, vládne na dnešním území ostatního Slovanstva, t. j. na severu a severovýchodu evropském, téměř naprostá temnota v ohledu dějepisném, z čehož právem lze souditi, že i kultura v oblastech těchto, nezůstavivši po sobě dostatečných průkazů, nebyla tenkrát rovněž asi dostatečnou; uvědomíme-li si za druhé, že Jihoslované naopak ocitli se na půdě, náležející do dosahu nejvyvinutějších kultur tehdejších, řecké a římské: shledáme při hudebním a uměleckém nadání větve jihoslovanské pochopitelným, že píseň tamní předčí své družky slovanské v četnějších bodech, nežli tyto onu.

Jestli píseň západoslovanská (československá, lužickosrbská, polská) stala se záhy a hojně účastnou vymožeností hudby západoevropské, odpykala zato vliv ten zánikem svých prvotvarů.

Jestli píseň východoslovanská (ruská) byla vlivu západního ušetřena, byla zase přespříliš osamocenou; styk Rusů s východem pro rozlehlost území byl obtížný a uskutečňoval se více vojensky než kulturně. Proto čistota typů písní ruských předčí zase jejich bohatost a různotvárnost.

Píseň jihoslovanská, přesazena na půdu kulturně do hloubky vzkypřenou a živly nejrozmanitějšími zmrvenou, octla se ze všech svých slovanských sester v podmínkách co nejpříznivějších, a to tím více, že chráněna byla ve svém rozvoji konservatismem Orientu před nivelisující činností západu. Může tedy její obraz vynikati bohatostí a různotvárností, a — díky příznivým okolnostem — znázorňuje nám bylinu od jejího kořene až po nejposlednější výhonky, jež pnou se vysoko a stelou široko, dotýkajíce se na všech stranách svého sousedství, jak ukazují písně z území obvodních, ožehnuté již refleksemi živlů cizích.

Chceme-li ve stručných rysech stanoviti rozdíly a styčné body, jež vykazuje poměr písně jihoslovanské ku písním

západo- a východoslovanským, připomeneme si, že obě poslední podléhaly velice vlivu hudby církevní, čehož u písně jihoslovanské nebylo. Vymoženosti kulturní za stara totiž byly v prvé řadě osvojovány a šířeny církví, což na jihu z různých příčin, a později hlavně nadvládou Koranu bylo z největší části překaženo.

Ovšem hudba církevní byla jiná na evropském západě a jiná na východě a tudíž i vliv a jeho následky protichůdně se liší, jak nás poučuje letmý pohled na píseň západoslovanskou a východoslovanskou.

Na západě vnikla totiž do kostelů hudba orchestrální, na východě pěstila se důsledně hudba vokální.

Poněvadž obojí šířilo se z chrámu v lid, stalo se, že předně na západě vytlačeny byly toniny středověké (mimo opuštěné Slovany polabské) a nápěvy tvořeny pod vlivem hudby nástrojové, omezující se na naše toniny tvrdou a měkkou, a za druhé, že ideálem lidu se stala melodie, doprovázená vždy nástroji. Když průvodu orchestrálního nebylo, cit a fantasie lidu si jej vybásnila nebo aspoň vytušila. Tak se stala píseň západoslovanská trvale jednohlasnou melodií — kteréžto podivné rčení se nám brzy objasní.

Na Rusi naopak vokální hudba chrámová podporovala v lidu zájem jen pro hudební výkony lidského hrdla, což mělo v zápětí takový rozvoj zpěvu lidového v ohledu technickém i formálním, že mnohohlasý široký chór stal se představitelem ruské písně, jež nezanedbala starých tonin, i když si osvojila naše toniny: tvrdou a měkkou.

To je ovšem rozdíl diametrální. Kdežto u nás se samozpěv stále víc a více utvrzoval, stávaje se čím dále tím více pouze cévou (byť i hlavní) skladby orchestrální, zpěvy ruské popřávaly všem hlasům svobodu a samostatnost, o něž každé hrdlo zápasí, takže možno zde — na rozdíl od české písně — mluviti právem o ‚vícehlasných melodiích', což má ten smysl, že mnohdy je těžko říci, která melodie z celého souboru je hlavní. Zapsal jsem ruské dvojzpěvy, o kterých nelze s určitostí říci, který hlas je tam vedoucí, a jež se nerozpakuji označiti paradoxním názvem — dvouhlasné melodie, chtě tím podškrtnouti samostatnost obou hlasů.

Můžeme prostě říci: píseň západoslovanská náleží do oblasti hudby homofonní, ruská do oblasti hudby polyfonní.

Rozumí se, že to vše mělo a má své další důsledky.

Co se týče vývinu melodie, byl u nás nástroji jen omezován. Figurace připadla nástrojům, s nimiž hlas lidský konkurovati nemohl a při nichž nejlépe vyniknouti mohl jenom tenkráte, když to byl co možno jednoduchý ‚cantus firmus', tedy slabika proti notě. Hlas lidský u nás nenašel příznivých okolností, aby byla v něm mohla vzniknouti touha po větším rozpětí. Není u nás ani stopy po písních, kde by se hlas lidský byl chtěl uplatniti ‚jako takový', není nikde zřejmějšího sklonu figurálního nebo koloraturního.

Ruská píseň naopak dovede klásti na obratnost hrdla i dech požadavky největší jak ve způsobě táhlých tónů tak i bohatých figur. Na jednu slabiku možno zde naložiti několikataktové motivy, ba celé melodie. Mohlo by se populárně říci, že zde musilo obstarati hrdlo, co u nás obstaral orchestr, na nějž naše píseň naučila se spoléhati, čímž zpohodlněla (ve smyslu technickém).

Podobně co do své formy, architektury a periodicity píseň západoslovanská, podlehnuvši vlivu evropského západu, hleděla tvar svých nápěvů vpraviti do stálé, pravidelné symetrie jednotlivých frází, šetříc souměrného počtu taktů a starajíc se, aby to byly vždy přesné násobky čísel 2 nebo 3 (po případě obou), čímž se stalo, že nápěvy naše vykazují jen několik málo typů, z nichž nejoblibenější je rondová (v užším smyslu) forma, kde základní motiv *a* z vlastních svých prvků utvoří spojovací motivek *b*, po němž opakovaný motiv *a* píseň uzavře. (Viz ve „Slov. ve sv. zp." v písních českých č. 2. a mn. j., jež se dají vesměs vyjádřiti formulkou *a b a*.)

Ruská píseň ve své podstatě a většině periodicity tohoto druhu nezná, čímž nabývá volnosti ku tvoření širokých, mohutných frází dle požadavku slov a hudebního výrazu, jehož chce dosáhnouti. Pouze Malá Rus, jsouc přechodem k Polsku, s nímž po staletí politicky spojena byla, ocitla se v tom ohledu Západu poněkud blíže.

Jak se k tomu všemu má píseň jihoslovanská?

S písní západoslovanskou shoduje se nejméně. Je sice též pouze ‚jednohlasnou melodií', ale akordický průvod ve smyslu našem buď vůbec nepřipouští, nebo naň nepočítá, nejsouc naň zvyklá. Toniny naše: tvrdou a měkkou sice vykazuje, ale kromě toho užívá deseti jiných, jednak známých starých, jednak svých zvláštních. Periodicita v našem smyslu je řídká

nebo málo vyvinutá, zato melodika úžasně rozvinutá. Je vidno, že má mnohem blíže k písni ruské, od níž ji vlastně dělí nedostatek chórového pění, k němuž nedošla jen proto — jak už bylo řečeno — že srbská pravoslavná církev za nadvlády osmanské nemohla svojí hudbou tak volně působiti na lid jako církev ruská.

IV. Píseň jihoslovanská v pohledu s hůry.

Píseň jihoslovanská po své hudební stránce ve svém nejryzejším jádru je volnou melodií jednohlasnou, jíž průvod harmonický ve smyslu hudby západní je cizím nebo aspoň nezvyklým či nepředpokládaným, a to jak průvod nástrojový tak i vokální. Stojí mezi homofonií a polyfonií uprostřed, nepěstujíc vlastně ani jednu ani druhou, připouštějíc však při bohaté různotvarnosti svých typů pěstění a vývoj oběma směry stejným as dílem.

Při rozlehlosti území jihoslovanského a při zeměpisné poloze, jež je uváděla kdysi ve styk s nejžhavějšími ohnisky dvou různých světů: Západu a Východu, je přirozeno, že základní tato věta musí býti jednak doplněna, jednak ve své platnosti omezena. Kdežto Bulhaři byli v bezprostřední blízkosti Byzantie a potomního Cařihradu, Slovinci byli vždy ve sféře římsko-německé zcela a Charváti a Dalmatinci napolo.

A právě tyto tři posledně jmenované haluze v prvé řadě lámou všeobecnou jinak platnost svrchu uvedené věty. Zde pěje se chórem mnohohlasým a sice Slovinci na vsích (méně ve městech), na břehu jaderském jen ve městech.

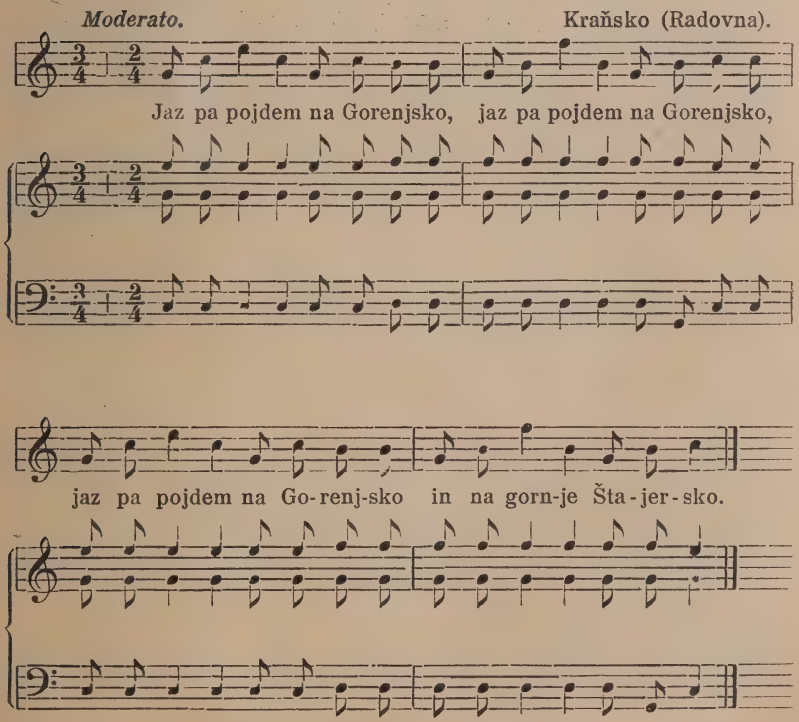
Pohlédneme-li na mapu světa slovanského, můžeme zjistiti zajímavý zjev: mnohohlasé chory se pějí jenom na jeho východním (Rusko) a západním (pobřeží jaderské s Alpami) okraji, kdežto uprostřed je všude zpěv jednohlasý, s výjimkou Mezimuří a vnitrozemního Charvatska a Slavonie, kamž je patrně západní větry, dující od Alp a Adrie, zanesly.

Oba chóry ovšem, ruský a jihoslovanský, jsou si stejně vzdáleny zeměpisně jako hudebně, neboť vznikly z jiných důvodů a pěstěny jsou za různých podmínek. Zevní stránka jejich je ovšem společná: počínají skoro vesměs samozpěvem hlavního zpěváka. Ale důvod toho leží pouze v praktické

stránce. Nahražuje se solovým počátkem sbormistr a zajišťuje se správná intonance.

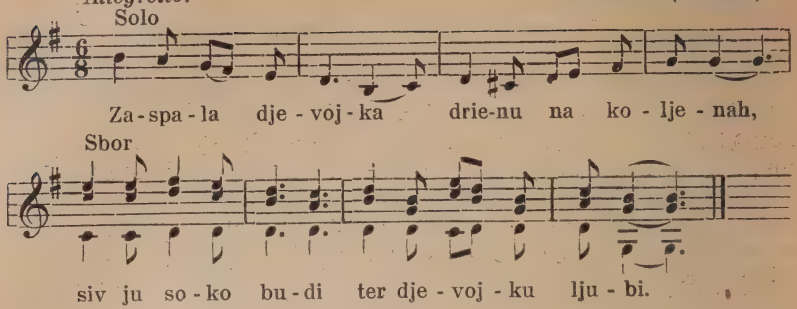
Jinak jsou zpěvy ony většinou polárně protichůdny. Kdežto chór ruský, jak bylo řečeno (a to hlavně velikoruský), vyniká polyfonií, složen jsa z hlasů ponejvíce samostatných, takže mívají někdy vzezření až kontrapunktické: chóry jihoslovanské jsou skladbami prostičce homofonními, kde melodický nápěv, sestrojený úplně v duchu hudby západní, doprovázen je podružnými hlasy, jichž úlohou je pouze starati o doplnění příslušné průvodní harmonie, kterou si nápěv diktuje. Když se náhodou některý hlas vzpruží k melodii zdánlivě samostatné, shledáme, že se jedná o pouhou figuraci na základě harmonickém.

Č. 1.



Č. 2.

Allegretto. Dalmacie (Šibenik).



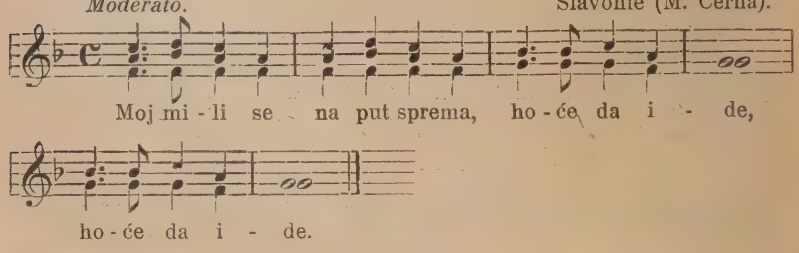
Z připojených příkladů, z nichž prvý je slovinský a druhý dalmatský, vane na nás dech západu; aroma jeho pak má přídech v případu prvém (dle vládnoucích pojmů) německý, v druhém italský.

Z toho bylo by lze souditi, že tento kultus děkuje za svůj vznik vlivu a příkladu cizímu. Jako osobitý kultus chór tento je při písni jihoslovanské pouze pobočným zjevem, neorganicky a pouze zevně přičleněným ke vlastnímu pni. Potvrzuje to zejména chór pěstěný na pobřeží adriatickém, kde své pěstitele si vyhledává výhradně jen ve městech. Alpský chór slovinský zdá se míti kořeny hlubší, neboť zde je to ves, která jej pěstí. Bloudíce po horách slyšíme žence a sekáče, zejména za nádherných večerů, pěti krásné libozvučné harmonie.

Odtud rozšířil se zpěv ten po nivách řeky Drávy a Sávy dosti hluboko do vnitrozemí, a sice rovněž do vsi, a zde přiodě se již více hávem slovanským, jak vidno z příkladu následujícího.

Č. 3.

Moderato. Slavonie (M. Cerna).

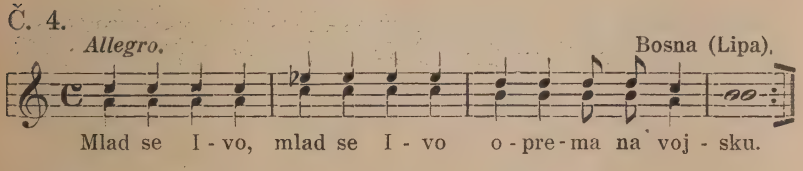


Ovšem otázka slovinských chorů alpských je sporná. Druh těchto sborů, zpravidla čtyřhlasých, uvedl do světa před čtyřiceti léty známý skladatel Košat (Koschat), sbormistr vídeňské opery, rozený Korutanec, považující se za Němce. Příjmení jeho je zjevně slovanské (košuta = jelen). Praehistorikové, z nichž hlavně Davorin Trstenjak, jejž jsem svého času v jeho kněžském působišti ve St. Trgu u Slov. Gradce ve Štyrsku navštívil, svými archeologickými pracemi dokázal, že staré Noricum bylo slovanské i se svým sousedstvím.

Zato sborový zpěv měst dalmatských je určitě křížencem slovanskoitalským. Otázku tuto nerozluštil mi žádný učenec, nýbrž pouhý pasák z Brštěníku u Opuzena (blíže Metkoviće). Žádal jsem jej o nějakou písničku, abych si ji mohl zapsati. „Hoćete-li da p j e v a m oli da k a n t a m?“ ptal se mne. Má-li mi zpívati nebo ‚kantati‘ (cantare — zpívati)? ‚Pjevati‘ mu totiž značí zpěv selský, ‚kantati‘ zpěv městský. Prohlásil tím zpěv městský za kult italský.

Dodám-li k tomu, že pod vlivem tohoto kultu zaslechneme místy terciové dvojzpěvy při nápěvech, jež svým chodem jednoduchým průvod terciový usnadňují a které nemají v celku vážného významu, odbyl jsem prvou výjimku od pravidla na počátku této kapitoly proneseného, že píseň jihoslovanská je ve své podstatě jednohlasou.

Č. 4.

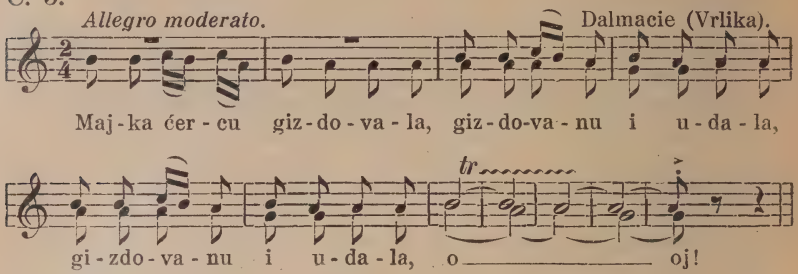


Následuje výjimka další.

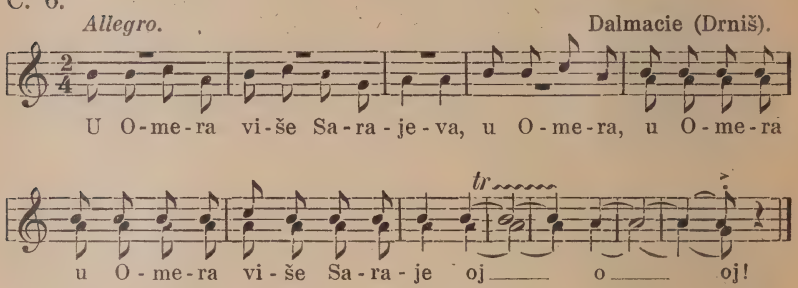
I lid vesnický rád pěje svoje písně jednohlasé společně. Touží však zřejmě po vícehlasí. Zpěv unisonní rozštípne se co chvíli v sekundu, která se stává hlavním intervalem; neboť dojde-li občas i na tercii či kvartu, je to více již náhoda. Zato sekunda pouhou náhodou není. O tom svědčí nejen její dokonalé, čisté, sebevědomé provedení, ale i záliba, kterou lid v ní nalézá, jak o tom svědčí nejen časté, abych tak řekl programové předvádění, ale i to, že sekundou, a sice dlouze protaženou, písně končí. Již myslíme, že píseň uzavře se unisonem, v něž hlasy před závěrem splynuly, ale v tom již se

unisono rozevře a zavzní skvostně sekunda, kterou lid — jakoby pro jistotu, aby posluchač se nedomníval, že jde o nějaké snad nedorozumění či chybu — na konec vyrazí ostrým staccatem, jež vypadá jako rázná tečka za větou.

Č. 5.



Č. 6.



O těchto dvojzpěvech, jež jsem kdysi již nazval sekundovými, bude řeč ještě doleji. Zde se jich pouze dotýkám z té příčiny, že svým volným vedením hlasů mi připadají jako embryo ruského chóru, jehož typ by se byl zde asi za příznivých okolností vyvinul, neboť zpěvy ty, třebas jich vývin strnul na tak nízkém stupni, vyznačují se nesporně charakterem polyfonickým. Jsou rozšířeny po vsích celého vnitřního balkánského poloostrova pohořím Kapelou a Dinarou na západě až po Timok, nakolik moje zkušenosti sahají. Samostatnost hlasů projevuje se mimo jiné i tím, že se křižují.

Jsou-li tyto dvojzpěvy též v Bulharsku, nevím. Možnost není vyloučena. Neboť dudy se dvěma píšťalami a dvojpíšťala se tam nalézají a hudba těchto nástrojů má s ústrojím řečených

dvojzpěvů mnoho společného. Podobně zpěv guslačův s doprovodem jednostrunných guslí připomíná ráz sekundových dvojzpěvů. Gusle ovšem se vyskytují nejvíce v Krasu, tedy na západě balkánského poloostrova, kde také ony dvojzpěvy jsou nejčastější. Každým způsobem zůstane tento zajímavý typ, o němž ještě promluvím doleji, na dlouhou dobu záhadným.

Zbývá ještě, pokud jde o zběžný úhrnný pohled na píseň jihoslovanskou shůry, dotknouti hudební rytmiky a metriky, jež jest na západě jednodušší a čím dále na východ složitější, takže bulharská píseň v tom ohledu stojí nejvýše, což se vysvětlí právě blízkostí Orientu, jenž těžiště své hudby kladl právě do rytmiky a metriky. Avšak o tom bude řeč v příslušné kapitole.

V. Pohled v průřezu.

Pokusíme se nyní získati celkový obraz písně jihoslovanské s hlediska vývojového, ovšem jen pokud se týče jejího materiálu akustického. K tomu cíli učiníme řez tím směrem, aby na kmeni byla viděti pokud možno „léta".

S tohoto hlediska přijdou na řadu nejprvé zpěvy tremolové a chromatické. Vymykají se našemu notovému písmu, jímž vyjádřiti se nedají. Ale ani sluchem nedají se dobře a zřetelně pojmouti, podobny jsouce zurčícímu peřeji. Nedostatek vší téměř metriky je též překážkou, aby ucho naše mohlo se jich zmoci, poněvadž přehled látky se tak ztěžuje. Uvažíme-li, že v této způsobě se pějí i dvojzpěvy, z nichž pověstným je dalmatský (ve vnitřní Dalmacii pěstěný) duet zpívaný vesměs jen na slovo „oj", jenž místy nazývá se ‚pláč za Kosovo', shledáme, že zde jediný fonograf může pomoci. Je věru ku podivu, že ho k tomu cíli až dosud upotřebeno nebylo, ač jsem sám na to již před více než čtvrtstoletím upozorňoval kruhy povolané u nás, ve Vídni i na slovanském Jihu. Tremolo rádo se v těchto případech provádí v malé tercii, která podobně při řečených dvojzpěvech se často ozývá.

Zpěv tento v technickém ohledu je výkon sám o sobě svrchovaně dokonalý a pozoruhodný; svědčí o věkovité tradici a je pro cizince nenápodobitelný a téměř neosvojitelný. Všecky svaly obličeje jsou do nejvyšší míry napjaty, obličej nabude

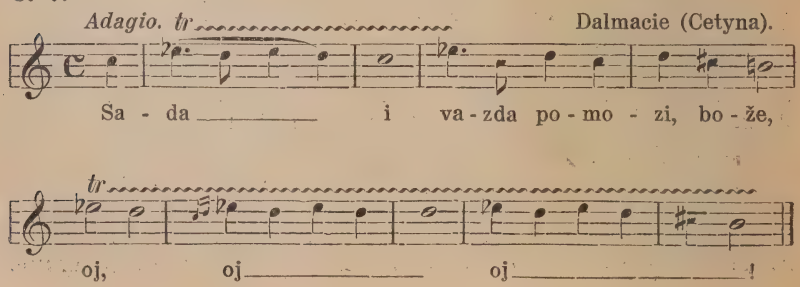
výrazu žalostného, a je vskutku dojemný pohled na párek starých Dalmatinců z vnitrozemí (Morlaků), když v krčmě těsně vedle sebe sedí, hlavy k sobě skloněné a o pěsti opřené, vyluzujíce z hloubi svých rozechvěných hrdel ono zvláštní pění beze slov, přerývané vzdechy a podobné opravdu bolestnému vzlykotu. Technických obtíží jsou si pěvci sami vědomi, pyšníce se, dovede-li to kdo z nich lépe ostatních. Na Černé Hoře kmen Bělopavlićů domnívá se držeti primát. Ale v Dalmacii pod Dinarou, v Charvatsku pod Plešivicí a Glamoči v Bosně jsou rovněž mistři v tom oboru.

Při vší tvrdé, pevné tradici, dle níž se výkon uskutečňuje, je zpěv sám podoben sliznatému měkkýši, jehož se zmocniti nemůžeme, poněvadž nám z rukou uklouzne, nemaje žádné pevné formy, žádného tvrdého tvaru: ani diatoniky, ani metriky. Je bez kosti a bez páteře, bez ploutví či jiných končetin, je to prostě vlna, za níž se marně ženeme, která však se přes to vše drží pevně vnitřní své linie rovné jako osy.

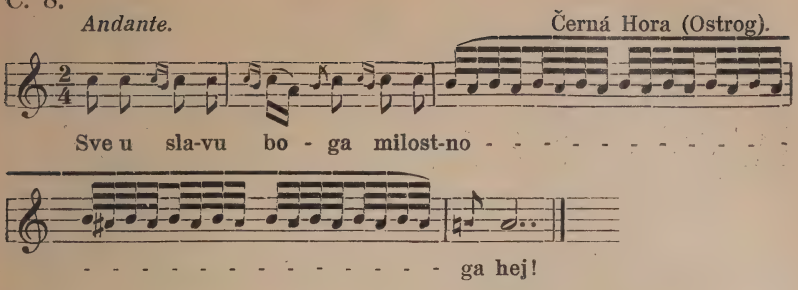
Jsem prost vší pochybnosti, že to je jeden z nejstarších tvarů hudebních, pocházejících z dob, kdy materiál hudební byl ještě mlhovinou v obou směrech: co do dělení výškového i časoměrného.

Ve způsobě samozpěvní naskytuje se tento druh pění hlavně jako píseň p u t n i š k á (cestovní). Kromě osamělých chodců též robotujícímu lidu slouží za výlev nahromaděných citů. Některé nápěvy vykazují stopy zřetelnější melodie. Ty jsem se pokusil aspoň tak zachytiti, jak to bylo možno. Technické jejich provádění naznačeno je poněkud lidovými názvy jako: zerzavanje (Č. Hora), grohotanje (Dalmacie), jokanje (Charvatsko).

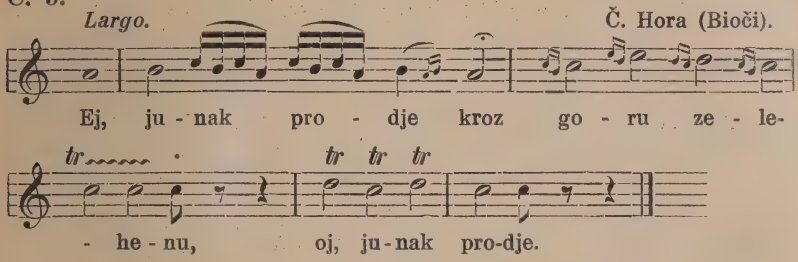
Č. 7.



Č. 8.



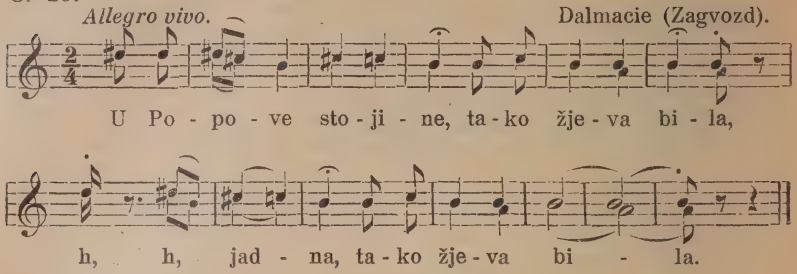
Č. 9.



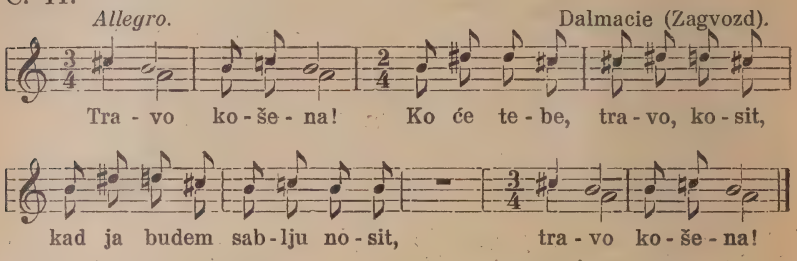
Tomuto druhu vývojově nejblíže stojí sekundové dvojzpěvy již zmíněné. Časté tremolo a hojné trylkování vůbec je spojuje s typem předchozím, rovněž i malý rozsah tónový. Vyznačují se však pevným nasazováním tónů a určitou metrikou, hlavě sudou. O stupnicích nemůže u nich býti řeči nejen pro malý rozsah (kvarta, výminečně kvinta), ale hlavně pro jich chromatiku, v níž mají zvláštní zálibu a kterou uskutečňují s velikou přesností. Tato jejich stránka společně s jich zálibou na intervale sekundovém na poprvé překvapí a zarazí. Později, seznavše, že typ ten je rozšířen po ohromném území a prováděn se železnou tradicí všude stejně, ač po technické stránce je velice obtížným, musíme jej vziti na vědomí jako zjištěné faktum a příčiny našeho neporozumění musíme hledati ve své nevědomosti a nikoliv ve zpěvu. Uvážíme-li, že jeho domov je výhradně ves, vlastně pustá skalina a osamělý les, s nimiž ku podivu se slévá v jeden akusticko-optický, hluboce působící soujem, oddáváme se myšlénce, že jest nám zde jednati — podobně jako u typu předešlého — s hudebním projevem oněch počátků hudebních, kdy vznikaly a z neurčitého tremola jako

z mlhy se vybavovaly ostré hrany určitých intervalů, a sice z počátku těch nejmenších — půltónů.

Č. 10.



Č. 11.



O svrchovaně zajímavých zjevech těchto mluvil jsem již r. 1909 na mezinárodním kongresu hudebním, jenž se ve Vídni na tamní universitě na počest 100letí Haydenova konal, a předmět vzbudil velký zájem přítomných odborníků tím spíše, že několik příkladů, jež se nevymykaly našemu notovému systému, mohl jsem dle věrných zápisů předehráti. Tehdy mi přála zvláštní náhoda, jež neobyčejný dojem mého sdělení velice zvýšila. Po mé přednášce přišel na řadu známý berlínský odborník v oboru melografie prof. Dr. v. Hornbostel, jenž předváděl fonografické ukázky lidového vícehlasého zpěvu z různých končin zeměkoule. Při tom předehrál též „zpěv isterských námořníků na rakouské válečné lodi“. Jednalo se tedy o zpěv lidí z území, o němž jsem byl právě referoval. A ku všeobecnému překvapení zpěv onen nebyl ničím jiným než takovým „sekundovým dvojzpěvem“. Dostalo se mi ode všech přítomných blahopřání ku podivuhodné náhodě, jež zprávě dodala potvrzení tak vydatného se strany naprosto

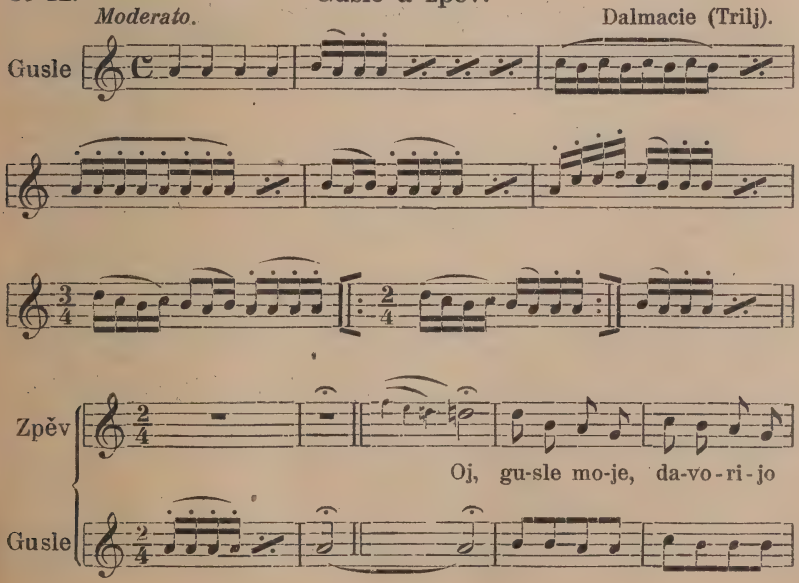
neočekávané. Prvý, jenž mi radostně stisknul ruku, byl můj soused prof. Dr. Hostinský. Vídeňský univ. prof. V. Adler, pořadatel kongresu, vyžádal si tehdy moje zápisy tohoto typu pro svoje studia historickohudební.

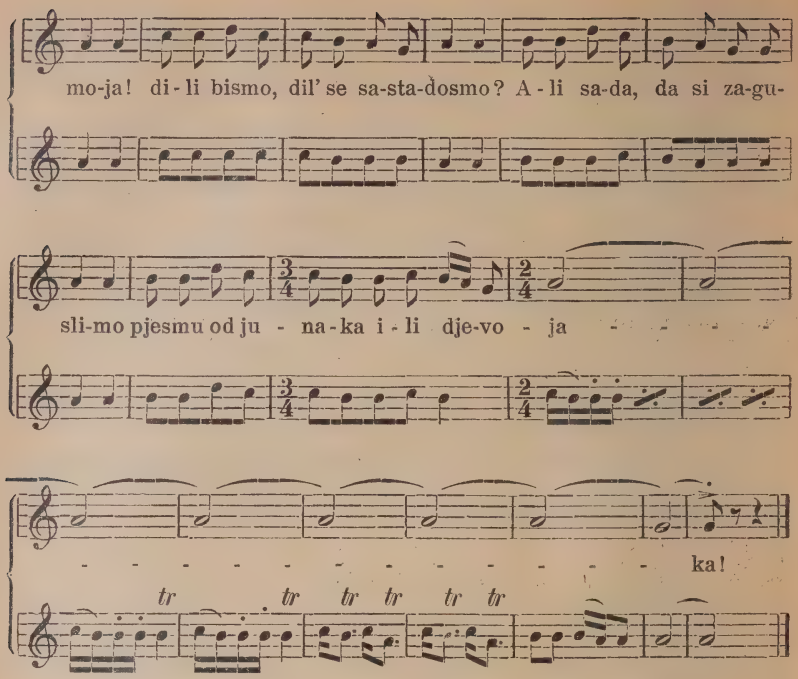
Podotknutí hodna je okolnost, že zpěvy tyto patří mezi nejplašší ptactvo mezi písněmi vůbec. Slyšíme je v nejzapadlejších jen koutech a zmlknou, jakmile se objevíme na obzoru. Já zapsal nejvíce exemplářů ve vsi Zagvozdu pod Biokovem v již. Dalmacii, za stejně příznivých jako obtížných okolností. Výborný farář a neméně výborní četníci dlouhými domluvami přiměli několik děvčat ke slibu, že budou zpívati. Když jsem však přišel, nechtěla, že se stydí a že vůbec nebudou zpívat. Posléze přistoupila na podmínku, že půjdu do vedlejší jizby a zavru dvéře. Tak jsem zapisoval skrze stěnu.

Dodávám, že — ačkoliv děvčat pělo více, hlasy rozděleny byly přesně ve dví, tvoříce pouze dvojzpěvy.

Ke srovnání hodí se zápis zpěvu guslačova s průvodem jednostrunných guslí, kde zejména konec sekundový poukazuje na rodovou příbuznost těch hudebních zjevů.

Č. 12. Gusle a zpěv.

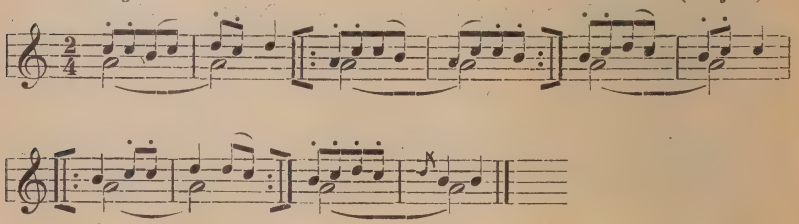




Týž účel mají připojené ukázky hry na dvojpíšťalu (dyple, dvogrlice) a dudy.

Č. 13. Dyple (dudy).

Allegro. Dalmacie (Poljice).



Přistupujeme k nápěvům, kde již počíná svítati v našem smyslu. Tónin sice žádných nelze určitě stanoviti, ale jen pro

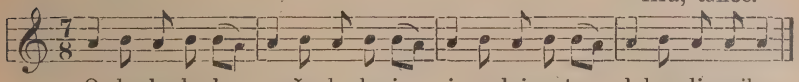
malý rozsah tónové osnovy. Jinak je nápěv možno k některým z tonin přiřaditi, kteréžto možnosti jsou tím četnější, jak přirozeno, čím menšího rozsahu co do výšky a hloubky jest nápěv.

Příklad následující omezuje se pouze na sekundu, což nepřekáželo lidu, aby jej pečlivě nezpracoval v $^{7}/_{8}$ taktu.

Č. 14.

Allegro.

Srbsko (Pirot).
Hra, tanec.

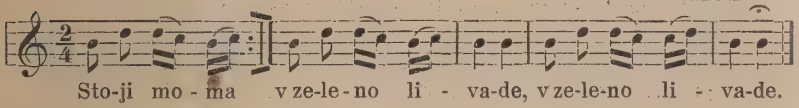


Příklady dva další vykazují rozsah malé tercie.

Č. 15.

Allegretto.

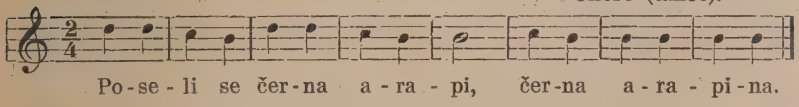
Bulharsko.
Taneční.



Č. 16.

Vivo.

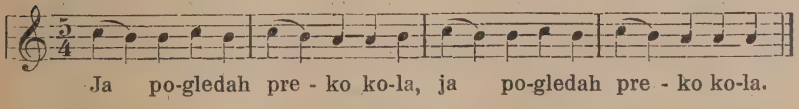
Bulharsko (okolí Sofie).
Choro (tanec).



Č. 17.

Allegro vivo.

Bosna (Goražda).
Kolo.



K těmto jednoduchým nápěvům sluší hned dodati, že vyznačují-li se určitým, ostrým a tvrdým taktem a rytmem, jsou to většinou igry, igračice, tance, kola.

Dále přicházejí na řadu písně v rozsahu tetrachordu (4 tónů), čímž se ocitáme již v oblasti tonin, vycházíme-li ze stanoviska řeckého, jež tetrachord považuje za základ stupnice. Příklady sem však náležející, jakož i příklady vyvinutějších tvarů následujících (přesahujících tetrachord a dosahujících úplné stupnice, jakož i nápěvy stupnic kombinovaných) si ponecháme do kapitoly následující, jež bude věnována výhradně toninám a stupnicím.

Zde raději, nabyvše jakéhosi přehledu, skoro bych řekl: chronologického, povšimneme si zajímavého poměru, v jakém se tato vývojová stupnice nalézá — k sociálnímu rozvržení obyvatelstva.

Poznali jsme, že jsou zde typy tajemné a našemu hudebnímu nazírání nejasné, dále typy sice jasné a pochopitelné, avšak jednoduché a primitivní, jakož i postupně dokonalejší a vyvinutější. Můžeme právem míti za to, že souběžně s touto linií by se ubíraly letopočty písní, kdyby se vznik jejich zjistiti mohl a kdyby písně — od jedné a též vrstvy národa byly pěstěny a tvořeny.

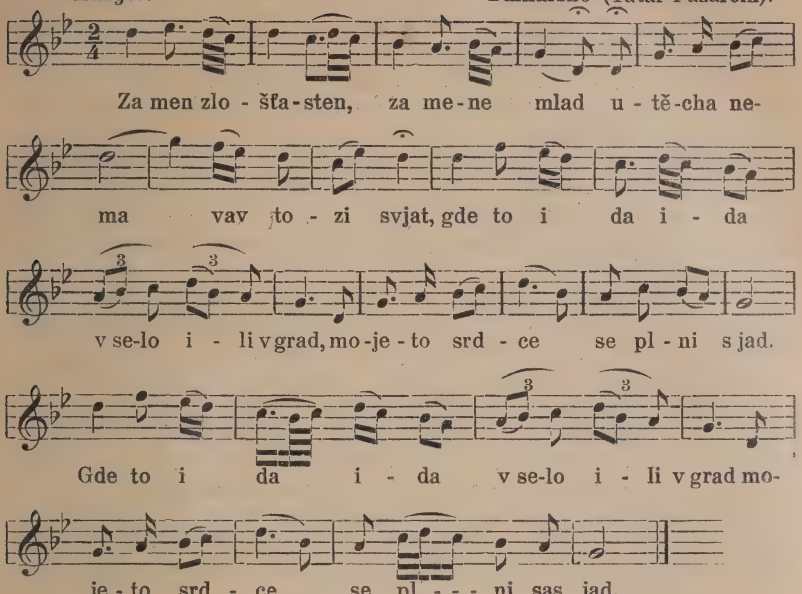
Avšak podmínka poslední splněna zde není.

Jako všude jinde, tak i u Jihoslovanů nalézáme venkov a město. Venkovan je konservativnější, měšťák pokrokovější; onen, jsa více osamělým a ku tuhé práci připoután, je méně pohyblivým než tento. A tak se všady vyvinul rozdíl mezi jmenovanými živly. V některých zemích, národech a státech je rozdíl větší, jinde menší. A nejen to. Onen rozdíl nabývá všude i jiné povahy, zejména přičiní-li se k tomu různost národnostní, rodová a kastovní. Nejmarkantnějším ze zemí jihoslovanských v tom ohledu zjevem je tu Dalmacie, kde města byla zakládána Italy, jichž vlivu tudíž podléhala. Rozdíl tento vytyčil mi klasicky venkovský klučina-pastevec, jak jsem už výše o tom vyprávěl.

Je pravda, že v ostatních zemích jihoslovanských je národ jednolitější než v Dalmacii, kde živel italský, třebas již dávno s národem splynulý, zanechal znatelné stopy. Ale i v zemích druhých jsou rozdíly velice citelné. Nemluvě o Bosně a Hercegovině, kde městům mohamedánství vpečetilo svůj ráz, jsou vždy ve městech živly čipernější a hybnější, na příklad kupci, mnoho cestující a po pokroku toužící. Je přirozeno, že nám pak velice názorně rozdíl mezi městem a vsí ukáží písně. Uvedu zde příklad městské písně bulharské ku srovnání s č. 15. a 16., jež jsou písněmi venkovskými:

Č. 18.

Adagio. Bulharsko (Tatar-Pazarčik).



Podobně z uvedených v knížce této příkladů buďte srovnána č. 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., jako příklady písní selských s písněmi č. 2., 18., 22. atd.. Budeme jasně viděti vzdálenost, jaká dělí na Jihu město ode vsi.

Rozeznávati tedy sluší píseň vesnickou a píseň městskou. Starší typy písní jsou na vsi, mladší ve městech. Není ovšem vyloučena možnost, že na vsi ve starých tradicích tvoří se dále. Tedy onen „chronologický“ řetěz nutno bráti jen ve smyslu vývojovém, nikoliv časovém.

Ku konci jest mi přičiniti poznámku o názvosloví písně národní, ve kterémž dosud u nás v Čechách v posledních desetiletích vládne nejistota. Někteří rádi by říkali výhradně píseň „lidová“ místo píseň „národní“. Vyložil jsem již jinde svoje stanovisko a své přesvědčení, netřeba je zde tedy opakovati. Jenom se otážu s ohledem na přítomný případ: Je možno i zde na Jihu slovanském říkati písni národní píseň lidová ve smyslu: vesnická? Co bychom si počali s písní městskou?

VI. Toniny a stupnice.

Dle toho, co dosud řečeno, lze rozvrhnouti nápěvy jihoslovanské ve tři hlavní skupiny:

I. Zpěvy, jež vymykají se soustavě našeho notového písma a jsou výlučným předmětem fonografu, zůstávajíce prozatím nerozluštěnou záhadou.

II. Zpěvy, jež se vyjádřiti dají naším notovým písmem, ale jednak pro malý rozsah (co do výšky a hloubky) a zejména pro svůj chromatism, vymykají se oblastem známých a uznaných tonin a stupnic, halíce se rovněž pláštěm záhad a tajemství.

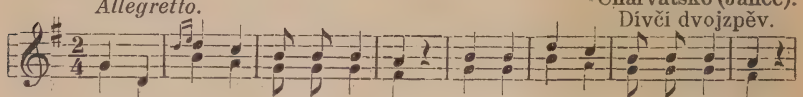
III. Zpěvy, které řadí se ke známým a uznaným toninám a stupnicím nebo ke stupnicím zvláštním anebo konečně k tetrachordům, z nichž stupnice povstaly.

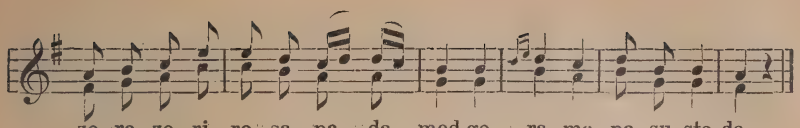
V této kapitole bude jednáno jen o skupině III.

Třebas v zásadě vládlo zde úplné jasno, shledáme brzo, že i tato skupina tvoří vlastně bludiště, z kterýžto příčiny — abychom se v labyrintu snáze vyznali — budeme se ubírati nikoliv jako až dosud: od nejasného a nedokonalého k jasnému a dokonalému, nýbrž naopak: od určitého k neurčitému. Spolu si hned z kraje povšimneme, kde vězí nebezpečí pobloužení. Z pouhého diatonického tónořadu dostaneme stupnici teprve tenkráte, když stanovíme základní tón. Za ten se považuje obyčejně tón závěreční, po případě — je-li nápěv vysloveně na harmonickém podkladu sdělán — prvý stupeň závěrečného trojzvuku. (Je-li v případě takovém závěrek na tercii závěrečného trojzvuku — což se u Jihoslovanů vyskytá často — nepovstává proto žádný zmatek.)

Jihoslovanská píseň však v těch případech, kde je zřetelným ústrojí harmonické, kde nemůže býti pochyby o akordickém podkladu nápěvu ve smyslu hudby novodobé a tudíž také ne o tonině (tvrdé či měkké), končívá z velké části na druhém stupni (na př. v *C*-dur tónem *d*), jenž předpokládá doprovázející trojzvuk dominantní, čili píseň končí závěrem polovičním, otevřeným, žádajícím pokračování zpěvu.

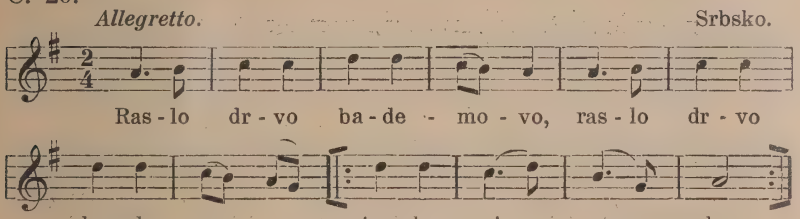
Č. 19. *Allegretto.* Charvatsko (Janče). Dívčí dvojzpěv.





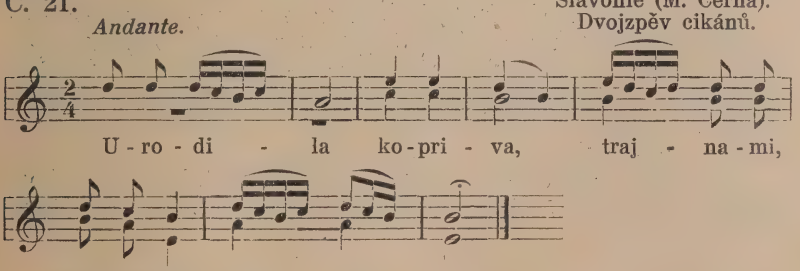
V kapitole následující*) bude zjev ten vysvětlen a odůvodněn se stanoviska formálního. Zde jej uvádím jen jako fakt, jenž stává se nám osudným u těch nápěvů, jichž ústrojí není zcela jasným, u nichž může býti výklad obojí: melodický i harmonický, a kde tedy může býti spor, jedná-li se o píseň na př. v tonině tvrdé se závěrem polovičním, nebo jde-li o stupnici, sestávající z tónořadu tvrdého se základním tónem na druhém stupni stupnice tvrdé, což by značilo starořeckou stupnici frygickou.**)

Č. 20.



Podobně končívají polovičním závěrem nápěvy toniny měkké.

Č. 21.



Jestli potom nezřetelnost vnitřního ústrojí nápěvu připouští dvojí výklad: buď naši tvrdou či měkkou stupnici s po-

*) IX.

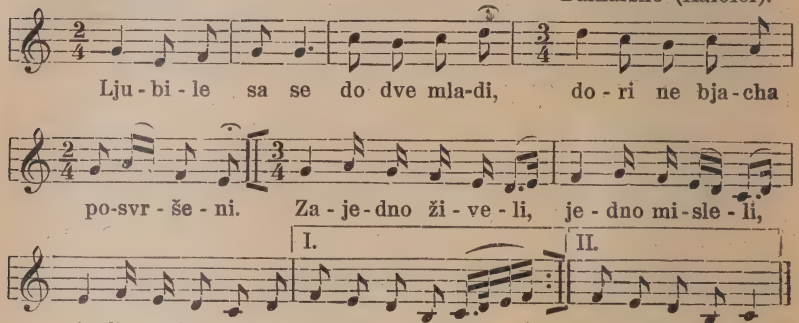
**) Názvosloví stupnic jest antické, nikoliv církevní.

lovičním (dominantním) závěrem anebo stupnici starořeckou; jestli k tomu dále přičteme druhou ještě okolnost: že velké množství písní nedosahuje plného počtu sedmi tónů, čili že nápěvy jsou v tom ohledu neurčité a mohou náležeti stupnicím dvěma, shledáme, že uvedený výraz bludiště byl zcela oprávněným.

Počneme po tomto upozornění probírati se stupnicemi jednotlivými a vezmeme samozřejmě nejprve naši úplnou stupnici tvrdou.

Č. 22.

Andante. Bulharsko (Kalofer).



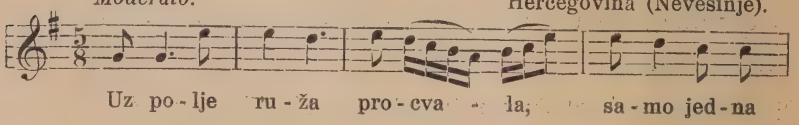
Toninou tvrdou *(c d e f g a h)*, ve způsobě nejúplnější, disponují skoro vesměs písně slovinské, přičemž závěr (na tonice) častěji ustoupí závěru na tercii. (Viz „Slov. ve sv. zp.“)

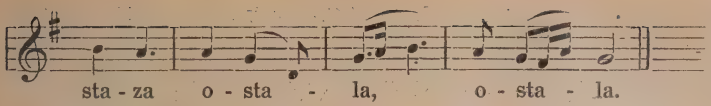
Zato se u písní slovinských nikdy nevyskytuje poloviční závěr (na dominantě), o němž byla řeč. Pozoruhodno je, že i píseň bulharská je ho téměř prosta, tak že za svůj domov může prohlásiti toliko střední kraje jihoslovanské, včetně s Dalmacií a Charvatskem, kdežto nejzazší západ a východ ho nepěstují.

Starořecká stupnice lydická, jež s naší tvrdou je totožná, nachází zde rovněž svoje příslušníky, jak vydíme z příkladu následujícího.

Č. 23.

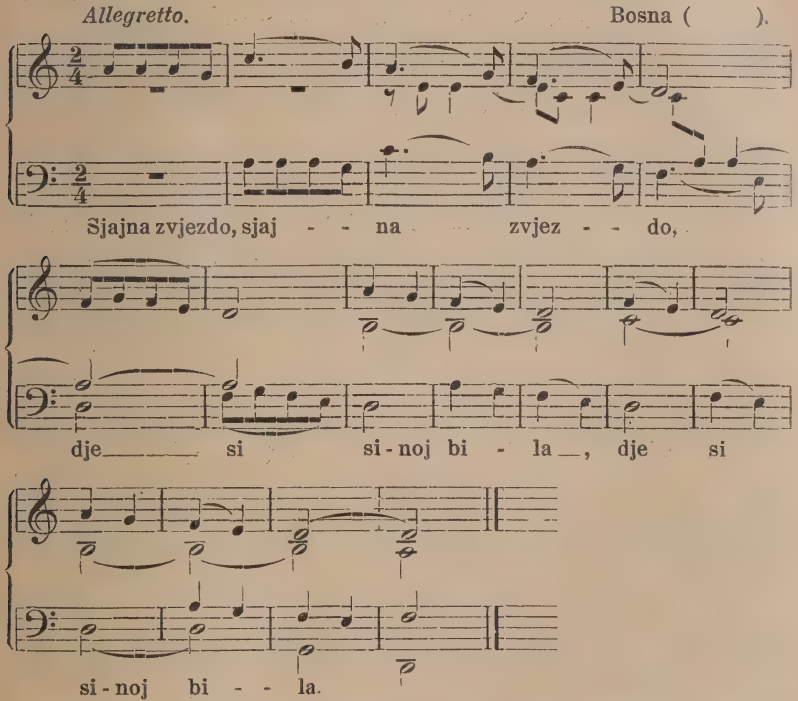
Moderato. Hercegovina (Nevesinje).





Přistoupíme k další stupnici z těch, jež na tvrdém zvukořadu (bílých klávesách) mohou býti zbudovány. Je to starořecká tonina frygická (*d e f g a h c*), jež má mezi jihoslovanskými nápěvy hojné příslušníky. Nápěv, jejž připojuji, je svojí kanonickou způsobilostí velice zajímavý, pročež jej podávám v úpravě harmonisované:

Č. 24.

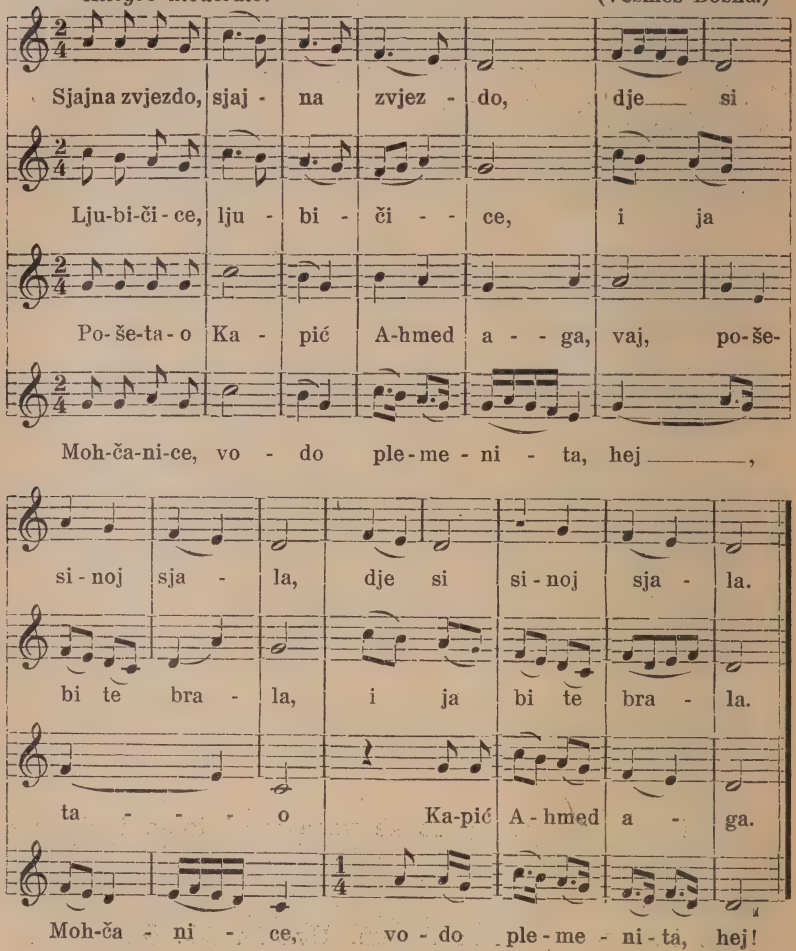


Již bylo výše řečeno, že se vede mezi touto toninou a naší tvrdou boj velice úporný a úkladný pomocí polovičního závěru, jímž se má docíliti zmatku, aby obě stupnice po případě mohly činiti nároky na tytéž nápěvy. Zrovna tato píseň je boje toho nejlepším příkladem. Uvádím zde čtyry mnou

zapsané varianty téhož nápěvu, z nichž prvé dva jsou ještě nespornou toninou frygickou, kdežto druhé dva se již dostaly do oblasti stupnice tvrdé *(C)*, toužíce býti harmonisovány jejími hlavními trojzvuky (I., IV. a V.) a výslovně o sobě prohlašujíce, že končí dominantním trojzvukem *g h d.*

Č. 25.

Allegro moderato. (Vesměs Bosna.)

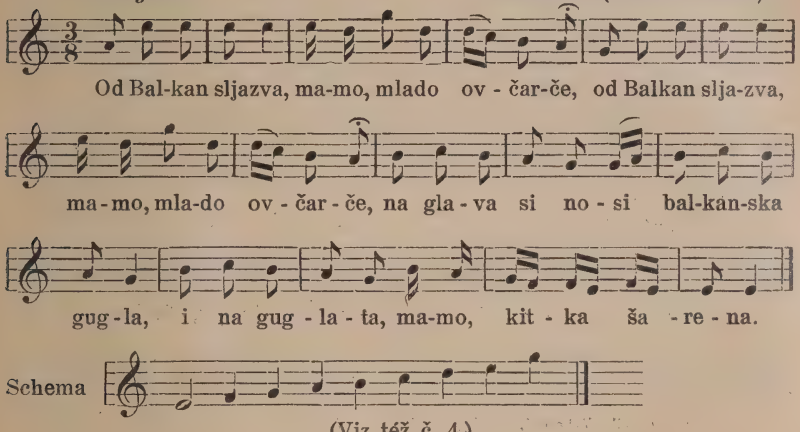


Podobné skupiny příbuzných nápěvů z mých zápisů lze sestaviti častěji. Bude nutno časem se postarati, aby všechen materiál byl tím způsobem seskupen. Jen tak se stane přehledným a výmluvným.

Přistupujeme ke stupnici dorické *(e f g a h c d)*, která byla Řekům nejmilejší.

Č. 26.

Allegretto. Bulharsko (Tatar-Pazarčik).



(Viz též č. 4.)

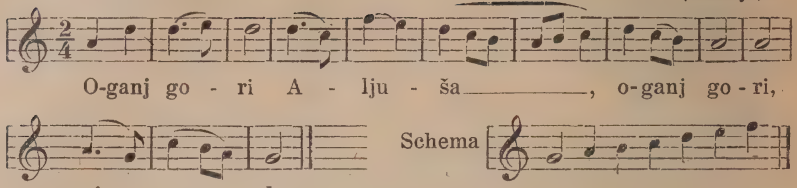
Příslušníci její matou se nám častěji s oněmi příslušníky toniny tvrdé, kde závěr proveden na tercii základního trojzvuku, jak rovněž už nahoře bylo řečeno. Jihoslovanské písně tvrdých tonin končí velmi rády a tedy i velmi často na tercii. Snad to souvisí s oblibou Řeků, kterou na této tónině nalézali.

Stupnice další, jež u Řeků následuje, jest hypolydická *(f g a h c d e)*. Pokud mé zkušenosti sahají, v písni jihoslovanské se nevyskytuje, což je tím zajímavější, že mezi našemi slovenskými se s ní setkáváme často. Nemohu se považovati za neomylného a neodvažuji se tvrditi, že na jihu jí vůbec není. Ale mám právo se toho domnívati, poněvadž ani její hlavní a charakteristický tetrachord, skládající se ze tří velkých sekund *(f g a h)* není tu obvyklým, a kde se vyskytne (což je velice zřídka), nemá významu podstatného.

Následující stupnice, hypofrygická *(g a h c d e f)*, je zastoupena, jak ukazuje příklad tento:

Č. 27.

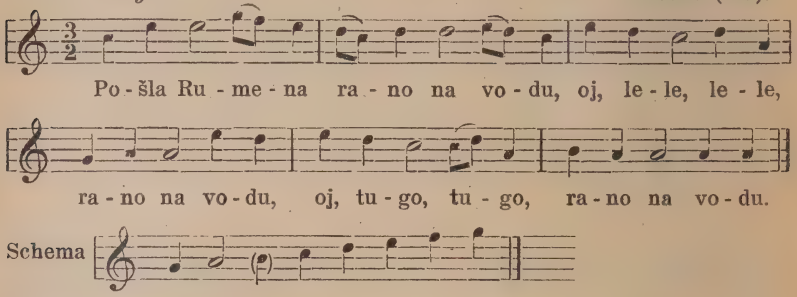
Moderato. St. Srbsko (Plevlje).



Zbývající poslední dvě řecké stupnice hypodorická *(a h c d e f g)* a mixolydická *(h c d e f g a h)* mají zde rovněž své příslušníky, jak dokazují připojené příklady.

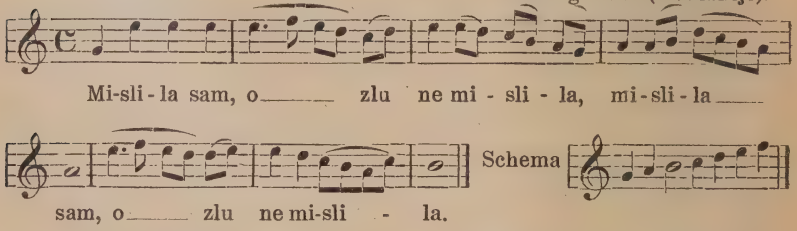
Č. 28.

Allegro. Srbsko (Niš).



Č. 29.

Moderato. Hercegovina (Nevesinje).



Probereme je najednou a to z té příčiny, že jsou spojeny — podobně jako tvrdá stupnice s frygickou — pásmem neutrálním či lépe řečeno smíšeným v tom případě, kde nápěv v mixo-

lydické tonině složený připouští výklad harmonický ve smyslu naší měkké toniny. V těch případech se nám zdá, že je to vlastně měkká tonina s polovičním závěrem na dominantním trojzvuku (v nápěvu 2. stupeň).

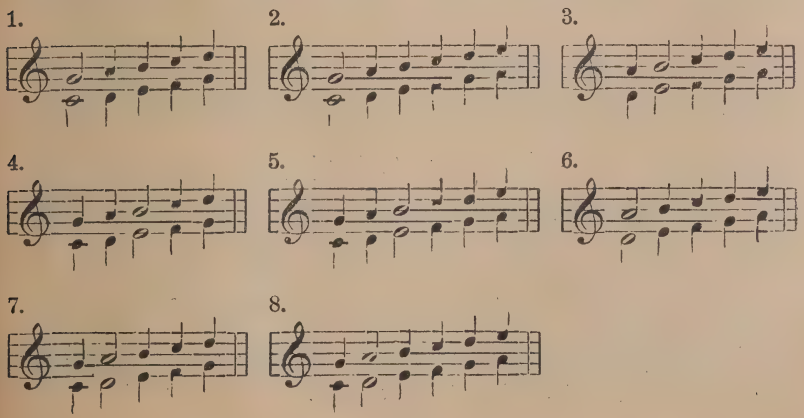
Vyskytují se případy, kde nápěv je ryze melodický, ale ke konci se jeho linie tak vine, že nemožno pod ní neslyšeti v duchu poloviční závěr toniny měkké. Snad je toho příčinou naše hudební vychování, jež nám nedovoluje ničemu naslouchati jinak nežli skrze filtr trojzvuků našich tonin tvrdé a měkké. Okolnost, že hypodorická stupnice je totožnou s naší tak zv. melodickou stupnicí (sestupnou) měkkou (malá septima, snížený citlivý tón), nedorozumění tomu velice napomáhá.

Ponechávajíce stranou otázku tuto jakožto nerozluštěnou, shrneme dosavadní výsledek v jedno a shledáme, že jsme až dosud zjistili u nápěvů jihoslovanských následující stupnice: 1. tvrdou, 2. lydickou, 3. frygickou, 4. dorickou, 5. hypofrygickou, 6. hypodorickou a 7. mixolydickou.

Nežli postoupíme ke stupnicím dalším, nutno promluviti o těch nápěvech, jež nedosahují rozpětí celé oktávy a kterých je — pokud sem spadají — veliká většina.

Nápěvy, nedosahující rozpětí celé oktávy, rozvrhnouti lze na tři skupiny: 1. přesahující tetrachord, 2. dosahující tetrachord, 3. nedosahující tetrachord.

Prvá skupina způsobí nám starosti, neboť nebude lze tóninu stanoviti. Jsou to nápěvy, jež mají následující tónová schemata:



V 1. a 2. případě může se jednati o stupnice lydickou nebo hypofrygickou, v případě 3., 4. a 5. o toninu dorickou nebo mixolydickou a v dalších třech případech o frygickou nebo hypodorickou.

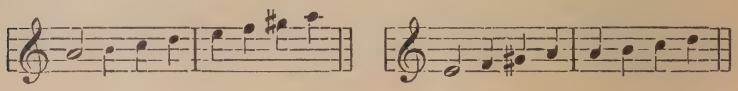
Druhá skupina nápěvů, spokojující se s rozměrem 4 tónů čili jednoho tetrachordu, nás přiměje k tomu, abychom přistoupili na stanovisko Řeků, jimž tetrachordy — z nichž Řekové stupnice sestavovali — byly vlastně vším a kteří ze dvou lydických tetrachordů učinili stupnici lydickou, ze dvou frygických frygickou a ze dvou dorických dorickou: my budeme stanoviti příslušenství nápěvů ku některému z těchto tří hlavních*) tetrachordů; ovšem jen potud, pokud schema tónové spadá za jedno s tetrachordem, t. j. není-li tón základní uprostřed onoho schematu, ve kterémžto případě se jedná o součásti dvou tetrachordů a otázka stává se znova nerozhodnou.

Skupina třetí, nedosahující celého tetrachordu, je zastoupena příklady již uvedenými (č. 14., 15., 16., 17.). Také tyto nápěvy připouštějí rozmanité výklady

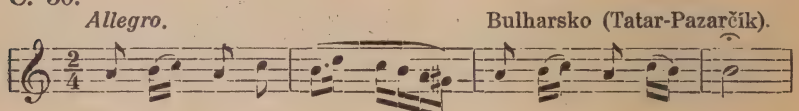
Přistupujeme k další skupině stupnic, již zahájíme naší stupnicí měkkou již z toho důvodu, že celé skupině propůjčuje svůj charakter přes to, že se sem mísí i živly stupnice tvrdé.

Příkladů úplné stupnice měkké máme hojnost ve „Slovanstvu ve svých zpěvech".

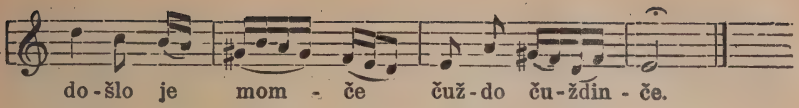
Další typ stupnice, vyskytující se v nápěvech jihoslovanských, zkonstruujeme si tím způsobem, že si měkkou stupnici rozdělíme na dva tetrachordy, načež vrchní učiníme spodním a naopak:

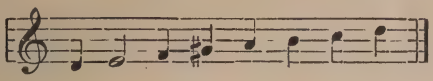


Č. 30.



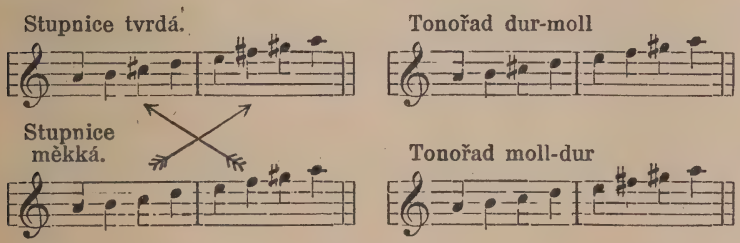
*) Hlavních proto, že se daly vždy dva stejné vedle sebe sestaviti, což se čtvrtým *(f g a h)* učiniti nelze. Je zajímavou náhodou, že se, jak bylo řečeno, na jihu tento čtvrtý nevyskytuje.



Schema 

Četné písně sem náležející co do závěru činí dojem, harmonisují-li se, dvojí: buď, že je to tonina měkká se závěrem polovičním (na dominantním tvrdém trojzvuku), nebo že je to tonina zvláštní se závěrem plagalným (trojzvuky IV stup. a I. stup.). Vzhledem k tomu, že základní její tón je dominantou stupnice měkké, dovolil jsem si ji kdysi označiti názvem moll-dominantní, při čemž setrvávám.

Další dva typy stupnic, jež nápěvy jihoslovanské vykazují, obdržíme tím způsobem, že křížmo navzájem vyměníme tetrachordy stupnic tvrdé a měkké, a sice spojíme spodní tetrachord tvrdé stupnice s vrchním tetrachordem stupnice měkké, čímž nabudeme tónořad *a h cis d | e f gis a,* a naopak spodní tetrachord stupnice měkké spojíme s vrchním tetrachordem stupnice tvrdé, takže získáme tonořad *a h c d | e fis gis a.*

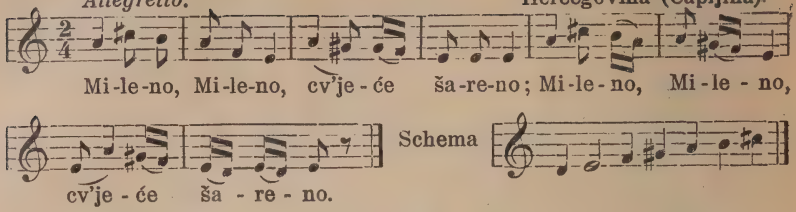


Nově nabyté dva tónořady dají se slovy charakterisovati takto: prvý je tvrdá stupnice se sníženým stupněm 6., druhý je měkká stupnice se zvýšeným stupněm 6. (t. zv. měkká melodická vzestupná).

Dle tetrachordů, z nichž tonořady tyto povstaly, dovolil jsem si prvý označiti názvem dur-moll a druhý moll-dur a tytéž názvy ponechám stupnicím, jež si lid pro své nápěvy z tónořadů těch vybral a které vysvitnou z následujících příkladů.

Č. 31.

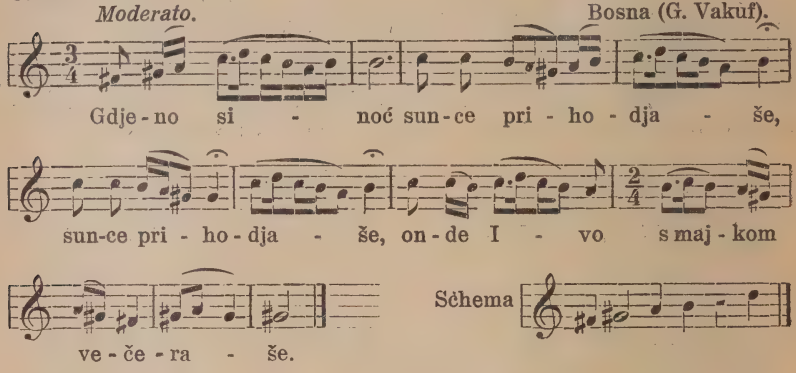
Allegretto. Hercegovina (Čapljina).



Jak z příkladu uvedeného a zejména připojeného k němu schematu vidno, stanovila si píseň tato v tónořadu dur-moll za základní stupeň tón *e* (podobně jako předchozí stupnice moll-dominantní, od níž se však liší šestým stupněm, majíc *cis*, kdežto tato má *c*), a vytvořená takto stupnice dur-moll zní: *e f gis a h cis d.*

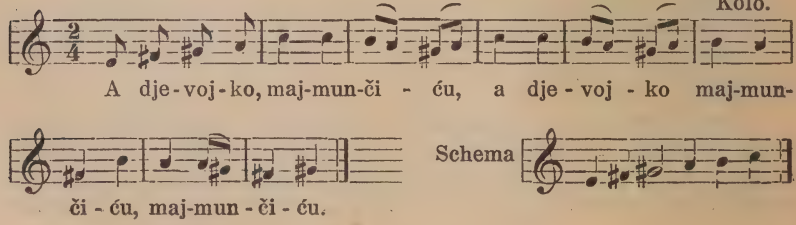
Č. 32.

Moderato. Bosna (G. Vakuf).



Č. 33.

Allegro. Hercegovina (Stolac).
Kolo.

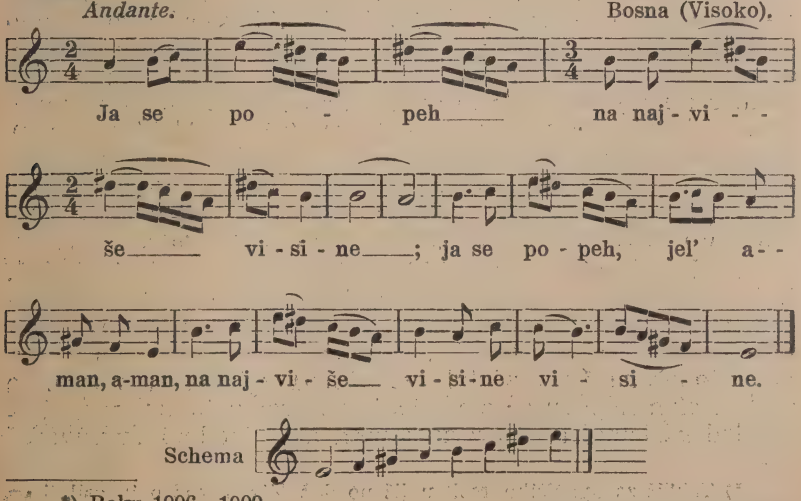


Tyto dvě písně vzaly si v druhém tónořadu (moll-dur) za základní tón *gis,* vytvořivše tak stupnici moll-dur, jež zní: *gis a h c d e fis.* Bohužel jsem nenašel žádných písní, jejichž schema by podávalo tuto stupnici úplnou, ačkoliv skupina nápěvů sem nesporně spadajících je velmi četná. Bylo tedy nutno stupnici sestaviti ze schemat těchto dvou písní. Vůči námitce, že tento postup snad přesvědčivost mých výkladů zeslabuje, podotýkám, že skupinu nápěvů sem náležejících možno nalézti v příloze sarajevského musejního časopisu „Zemaljski glasnik", kde písně v prvém desetiletí tohoto století nepravidelně (a bez mého vědomí) vycházely*). Společný charakter skupiny je tak osobitostí svou porážející, že nestranný posuzovatel bude přesvědčen o správnosti mého postupu.

Konečně zbývá stupnice poslední, známá pode jménem orientální. Skládá se, jak známo, ze dvou vrchních tetrachordů stupnice měkké. Tetrachord ten se vyznačuje zvětšenou sekundou. Charakteristika stupnice tedy spočívá ve dvou zvětšených sekundách mezi 2. a 3. stupněm a mezi 6. a 7. stupněm, jichž rozpětí kontrastuje prudce se dvěma sousedními půltonovými sekundami, mezi zvětšené sekundy vklíněnými *(e f gis a h c dis e).*

Č. 34.

Andante. Bosna (Visoko).



*) Roku 1906—1909.

Že skupina těchto stupnic mollového charakteru má mezi nápěvy též hojně příslušníků takových, kteří se úplnou stupnicí pochlubiti nemohou, je pochopitelno a při stupnici moll-dur jsme se s případem takovým již byli setkali.

Je však zajímavo, že se zde nenaskýtá ani u nápěvů, jež na pouhý tetrachord své rozpětí omezují, nikdy možnost, aby nápěv mohl býti přiřaděn k některé jiné stupnici z těch, jež v této skupině uvedeny byly. Neboť pokaždé, když by se již zdálo nedorozumění blízkým, zakročí závěrečný tón jakožto stupeň základní, aby příslušnost nápěvu k té které stupnici rozhodl s naprostou určitostí.

Tak jsme došli ke 12 stupnicím, jež se mi podařilo u nápěvů jihoslovanských zjistiti. Ku sedmi již vyjmenovaným tedy přistupují ještě: 8. stupnice měkká, 9. moll-dominantní, 10. dur-moll, 11. moll-dur, 12. orientální.

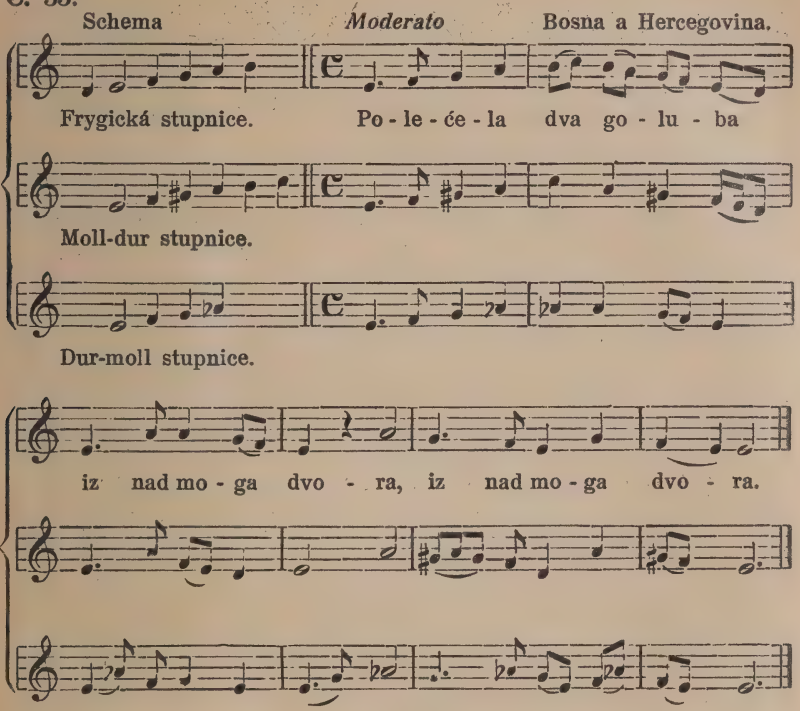
Je to slušný počet. Zdali jsou to všechny, těžko říci. Spíše nikoliv. Mnohý z mých zápisův není dosud rozřešen. Na konstatování nové stupnice mi nikdy nestačil jeden nápěv. Výsledek zde uvedený je plod dlouhé a pečlivé práce. U všech písní sestavil jsem dříve schemata a rovnal a pořádal stejné ke stejným. Tím způsobem se mi seskupily nápěvy v rody a příbuzenstva hudební dle svých schemat a stupnic. V tomto uspořádání jsem připravil kdysi pro tisk sbírku písní bosensko-hercegovských (1125 č.). Bohužel vláda bosenská je dlouho netiskla; druhé bohužel: počala je tisknouti bez mého vědomí a bez mé korektury a tudíž v mnohém nepořádku; a třetí bohužel: nevydala všecko (nápěvů 964, tekstů 627) a marně jsem usiloval, aby vydáno bylo vše, nabízeje se platiti náklad*). Nicméně kniha ta i ve své kusosti je hudebně velice informační, poněvadž přehledná, předvádějíc nápěvy ve skupinách dle hudebního materiálu, z něhož melodie vybudovány. Tam nalezne čtenář doklady každé stupnice pohromadě.

Ke konci nutno se zmíniti též o transponování nápěvů, t. j. o přenášení z jedné toniny do druhých. Jeden příklad transposic jsem již uvedl pod č. 25. leč tam se jednalo o stupnice příbuzné a sobě blízské, jichž různost nespočívala v různosti tónořadu (jenž zůstal nezměněn), nýbrž jen v tom, že vnitřní sloh nápěvu se změnil a tak původní tonině se odcizil. Příklad následující nám však ukáže, jak národ nápěv původní

*) Taktéž za nynějšího režimu již po dvě léta marně o to usiluji na místech nejpovolanějších.

(jak se domnívám), v tonině dorické složený, přenesl do stupnice 10. moll-dur, jež se tu zjevuje v celé své úplnosti, a poté ve stupnici 11. dur-moll, jež se sice spokojuje s pouhým jedním tetrachordem, ale zato s oním rozhodujícím: spodním totiž.

Č. 35.



VII. Modulace.

Shledali jsme, že pouhé sestavení schematu tónového i s udáním tónu závěrečného (což nemusí ještě značiti: základního) nestačí, abychom mohli stanoviti toninu písně (ani v případě úplné oktávy), nýbrž že spolurozhoduje i ústrojí nápěvu, jež může býti buď ryze melodické (aharmonické) nebo na podkladu harmonickém sdělané, ve kterémžto posledněǰším případě

závěrečný tón je buď 1. tonikou (nebo tercií základního trojzvuku), nebo 2. (jakožto druhý stupeň ve stupnici) kvintou dominantního tvrdého trojzvuku.

Je-li tedy určování tonin samých věcí nikoliv vždycky jistou, musí býti obtíže tyto tím větší, jde-li o určení modulace čili přechodu z jedné toniny do druhé.

Přes to vše lze i zde pronésti několik vět obecně platných. Ovšem musíme se dříve dorozuměti o významu slova t ó n i n a, jehož se u nás užívá ve smyslu dvojím: ve smylu t ó n o r o d u a t o n i n y v l a s t n í v užším smyslu, t. j. jakožto transposice toho kterého tónorodu na jiný tón vyšší nebo nižší.

Tónorody, jež se v naší hudbě umělé vyskytují, jsou v celku vzato jen dva, tvrdý a měkký, a dají se přenášeti na kterýkoliv ze 12 tónů, čímž dostaneme v celku 24 tóniny (jak jsme si uvykli se vyjadřovati): 12 v tónorodu měkkém, 12 v tónorodu tvrdém.

Modulace tedy může se rozeznávati — theoreticky vzato — trojí: 1. z tónorodu tvrdého do měkkého či naopak (na př. z *C*-dur do *c*-moll), 2. z jedné toniny (t. j. transposice) do druhé (na př. z *C*-dur do *D*-dur), 3. z jiného tónorodu a jiné toniny do jiného tonorodu a jiné toniny (na př. z *C*-dur do *d*-moll), kteréžto dělení ovšem pro běžnou praksi nemá významu.

V našem případě však musíme rozeznávati aspoň dvě prvé skupiny: 1. přechody, spojující různé tónorody, a 2. přechody, spojující různé tóniny, t. j. transposice téhož tónorodu.

Dvanácte stupnic, jež jsme u nápěvů jihoslovanských objevili, představuje nám tedy vlastně dvanáct t ó n o r o d ů (třebas bychom je byli dle zvyklosti nazývali pouze tóninami).

Zde bude řeč jen o přechodech druhu prvého, t. j. mezi různými tonorody, nikoliv také mezi jejich transposicemi, ne snad proto, že by se tyto nevyskytovaly, ale že nemají významu. Předně se tu může jednati pouze o přechod tvrdé toniny do její dominanty a naopak, a za druhé se případ ten naskýtá jen u typů nápěvů novodobých, majících více méně ráz hudby mezinárodní a došlých z ciziny nebo pod jejím vlivem vzniklých.

Za to spojování různých tónorodů zasluhuje naší pozornosti.

Tu třeba si připomenouti, že řada oněch 12 tónorodů, jež píseň jihoslovanská vykazuje, se nám rozpadla na dvě skupiny. Prvá skupina (tónorod 1.—7.) povstala vesměs z tonořadu., jejž představují bílé klávesy našeho klavíru. Druhá skupina (tónorod 8.—12.) povstala různými sestavami tetrachordů stupnice měkké, po případě měkké i tvrdé.

Nuže: modulace hlavně se vyskytují ve dvojí způsobě: *a)* buď jen mezi tónorody skupiny 1. (prvým až sedmým tónorodem), *b)* nebo mezi tónorody skupiny 1. a. 2., t. j. některý nápěv tónorodu 1.—7. moduluje do některého tónorodu ze skupiny druhé (8.—12.) nebo naopak.

Příkladů spadajících pod *a)* s dostatek najde se v mém „Slov. ve sv. zp.“. Tak na př. v písních srbských č. 11. přechází uprostřed z tóniny frygické do tvrdé.

Zda lidoví tvůrci nápěvů těch ve svém nitru (t. j. pod prahem vědomí) opravdu zde komponovali modulace, nebo je-li tato modulace zevním následkem jiného vnitřního procesu, je ovšem věcí spornou. My na příkladě č. 25. viděli, že lid rád nápěvy, utvořené původně v některé ze stupnic starých, obratnou změnou melodickou převede do toniny tvrdé (snad pod vlivem doby nové se nápěv takto modernisuje). A jako tyto změny dějí se někde radikálněji a zřetelněji, jinde méně radikálně a méně zřetelně, tak snad modulace této písně děkuje za svůj vznik pouze polovičatosti onoho modernisujícího pochodu v té způsobě, že polovina písně zůstala v tonině původní, druhá přeplula již do proudů novodobých, což tím spíše zdá se býti pravdou, že se tak dociluje oblíbeného závěru polovičního na dominantě, jenž svým harmonickým podkladem náleží již období novověkému.

Jestli skupina prvá trpí mlhovitostí, ač o její existenci nelze pochybovati, skupina druhá vyznačuje se zřetelností, jež vylučuje jakékoliv pochyby a nejistoty i v těch případech, kde dotyčné melodie, jsouce nedostatečného rozsahu, nevyslovují se zcela určitě o svém příslušenství k té které tonině. Přechod od některé stupnice skupiny I. ke stupnici skupiny II. nebo naopak (což se může i vícekráte střídati) je nápadným i laikovi. Kdežto stupnice skupiny I., vybudované na zvukořadu tvrdém, do těchto nápěvů vnášejí obyčejně náladu klidnou, jasnou, vlahou, sluneční, stupnice skupiny II. svými zvětšenými sekundami nechávají vyvstávati na modrojasné obloze pojednou náhlé mraky, černé a těžké, z nichž hrozí hrom a blesk. Nebo naopak píseň začne zamračeně a s netajenou vášní a rozplyne se posléze v lahodném jasu, jako když po divoké bouři krajina se blaženě usmívati počne. (Příklady viz ve „Slov. ve sv. zp.“, v písních srbských č. 1., 29. a hlavně v bosenskohercegovských.)

K vytčeným příkladům netřeba připojovati výkladů. Místa, kde diatonismus tetrachordů tvrdých tonin je zaměněn zvětšenými sekundami a chromatismem, jsou zřetelná.

Ze také zde může býti spor o tom, byly-li přechody ony již při vzniku písně míněny anebo podlehlá-li původní melodie na oněch místech změnám, je ovšem pravda. Vždyť na příkladě č. 34. můžeme viděti, jak píseň, složená původně v tonině dorické, byla všecka převedena pomocí zvětšených sekund a nových půltónů do stupnic skupiny II. A poněvadž živel, jenž pro tuto skupinu je rozhodující, je přinášen z východu a nebo aspoň jím podporován, můžeme prohlásiti tyto zjevy za vliv orientalismu nebo, určitěji mluveno, mohamedanismu. Hlavními jeho roznášeči jsou cikáni, jakožto živel pohyblivější a čipernější na rozdíl od umírněného a aristokraticky zdrželivého Turčína. I zpěv hodžův pětkráte denně se džamie se ozývající a v srdce každého — i křesťanského — posluchače hluboce vnikající, hrál tu jistě svoji úlohu, která s hlediska uměleckého působila jen blahodárně.

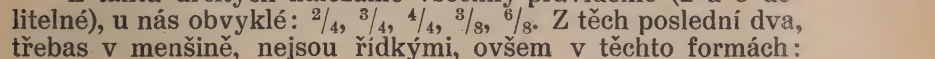
VIII. Metrika a rytmika.

Kapitola o této stránce nápěvů jihoslovanských bude jednou, až látka se náležitě probádá a zpracuje, obsahovati objemnou knihu. Dnes je k tomu ještě daleko. Neboť obojí látka obsahuje velmi mnoho nerozluštěných dosud záhad. Je-li zapisovatel nápěvů často v rozpacích, když posuzuje tóny a jich vzájemné vzdálenosti čili intervaly, aby zjistiti mohl toninu, jsou obtíže při hledání taktů a stanovení délek jednotlivých tónů mnohem větší. Musíme si býti vědomi, že jsou vzácny případy, když slyšíme píseň bezvadně přednášeti. Zkušený sběratel ví, že zpěvák objednaný vždy dopouští se — ať vědomě ať nevědomě — úchylek, buď že na př. chce se zvláště vyznamenati a mnohé tóny zvlášť protahuje, nebo zase naopak ze spěchu, jenž mů e míti příčiny nejrozmanitější, píseň v celku nebo v části urychluje. Zde — jako i při jiných otázkách — je jenom jedna pomoc: míti co možno nejvíce materiálu po ruce, z něhož by se jasně vynořil původní typ písně.

Naslouchámeli-li nápěvu, patrajíce po jeho taktu, podobáme se matematikovi, jenž u řady čísel různých velikostí (zde různé délky tónů) má na ráz uhadnouti společného jmenovatele. Má rychle různé délky sečísti a vyhledati, kterým číslem (taktem, počtem dob) je úhrnná suma beze zbytku dělitelna. Vyšetřování dvihu a kladu se mu v některých částech daří, v jiných nikoliv. Vypomáhá si pak korunami (prodlevami).

To platí zejména u písní táhlých, tak zv. putniških, o nichž byla již řeč, které vyznačují se notami velice dlouhými, jež zpěvák ještě protahuje ‚ad libitum'. Vyhledávání dvihu a kladu pomocí tekstu vede dosti často k cíli, ale nikoliv vždycky shoduje se přízvuk tónu s přízvukem slova. Jedná se tu ostatně o písně (po případě typy) volnějších forem metricko-rytmických, unikajících omezenému pojmu pouhého taktu jako jednotky měrné.

Již jsem výše o tomto druhu zpěvů pravil, že kromě neurčitostí metrickou vyznačují se i mlhovitostí co do své tónové osnovy a řekl jsem, že považuji zpěvy tyto za nejstarší. Ale vysvětlovati obě řečené jich vlastnosti — i metrickou stránku — stářím, bych si netroufal, poněvadž nalézáme spoustu nápěvů primitivních a prvobytných, o jichž věkovitosti nemůže býti sporu, které však nicméně vyznačují se naprostou jasností a určitostí metrickou, kde většinou jde slabika proti notě a zpěv přednáší se téměř staccatem, vynikaje neobyčejnou strohostí a nenechávaje nás ani v nejmenší pochybnosti o své metrické i rytmické stránce.

Z taktů určitých nalézáme všechny pravidelné (2 a 3 dělitelné), u nás obvyklé: $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$. Z těch poslední dva, třebas v menšině, nejsou řídkými, ovšem v těchto formách:  , atd. (německo-románská forma a pod. se vyskytuje velmi zřídka).

Takty nepravidelné $^{5}/_{4}$, $^{7}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, v hudbě umělé jen zřídka přicházející, jsou zde všedními.

Ovšem by třeba bylo děliti nápěvy co do taktu na dvě skupiny: 1. o jednom druhu taktu a 2. o taktech druhů rozmanitých. Jenže druhá skupina tvoří vlastně moře záhad, k jichž luštění nedostává se dosud dosti studijní látky. Ještě více než oprávněnou domněnka, že míšení různých taktů neděje se bez určitých pravidel, jak to dokazují některé příklady jako píseň č. 14 v charvatských (Slov. ve sv. zpěvech).

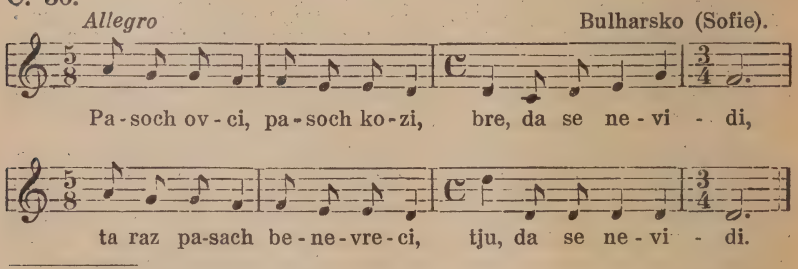
Hledati tato pravidla je svůdné, nicméně obtížné a nezaručuje prozatím kladného výsledku. Dnes je jen tolik jisto, že metrika mnohých nápěvů jihoslovanských je velice složitá a že vyžaduje především, aby mezi domorodci se našli vzdělaní znalci a badatelé, kteří, prosyceni jsouce tradicí domácího umění, vše to, co by v sobě nosili, dovedli náležitě analyzovat a dle takto získaných zkušeností a objevených norem si usnadnili

posuzování zpěvů ostatních. Je pozoruhodno, že složitost metricko-rytmická stoupá čím dále na východ. Tedy bulharské zpěvy vynikají — jak jsem už připomněl — v tom ohledu nad ostatní jihoslovanské. Věc pochopitelná. Jsou blíže Orientu, jenž právě metrikou a rytmikou své hudby vyniká a evropskou hudbu nebetyčně předstihuje, a sice nejen proto, že je tam několikatisíciletá kultura hudební, ale hlavně z toho důvodu, že se právě t í m t o s m ě r e m všecka tamní hudba vrhla. Nástroje zůstaly zakrsalými, pročež harmoničnost v akordickém smyslu se nevyvinula a neméně zpěv mnohohlasý. Vše věnováno vývinu melodie jednohlasné, a ten se mohl díti jenom jedním směrem: metrikou a rytmikou. Dělení dob je co nejjemnější a akcentuace co nejsložitější. Taktování následkem toho je již samo sebou výkonem uměleckým. Měli jsme příležitost v Praze*) nedávno slyšeti povolanou osobnost, o jejíchž výkonech lze říci, že jsou cizinci těžko vnímatelny a nesnadno osvojitelny. Jenom cítíme, že složitě rytmovaný ornament melodický nám připomíná delikátní svojí drobností a čarovným kouzlem pohádkové výzdoby indických chramů, jež svojí monumentalitu dovedou spojovati s něhou nejjemnější krajky.

V Bulharsku si rytmické a metrické stránky nápěvů povšiml zevrubněji Dobri-Christov v článku**), v němž konstatuje mimo jiné i tyto míry taktové $^{5}/_{16}$, $^{7}/_{16}$, $^{10}/_{16}$, $^{11}/_{16}$, $^{14}/_{16}$, a nachází v tom i určitý systém v poměru ku periodicitě písní. Podobnými pracemi se valně přispěje ku objasnění této tajemné oblasti.

Následující příklady mých zápisů bulharských jsou aspoň částečným dokladem jemné a složité tamní rytmiky:

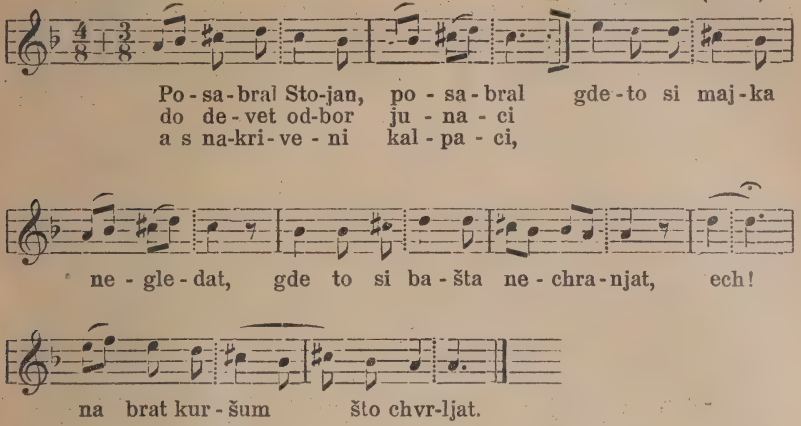
Č. 36.



*) Dilip Kumar Roy z Kalkuty.
**) Sofijský „Sborník“ XXVII.

Č. 37.

Vivace Bulharsko (Sofie).



Pokud se týče zmíněné již pestrosti taktové, zmíním se o zjevu, jehož ideové zdůvodnění nalezneme v příští kapitole a jehož vysvětlení technické je na snadě. Je to zúmyslné, dvojnásobné zrychlování některých částí nápěvu. O správnosti tohoto vysvětlení se přesvědčíme, když dotyčná místa dvojnásob uvolníme. Pak totiž dostaneme nápěv bezvadně symetrický. Stačí pouze z osmin učiniti noty čtvrťové (viz č. 25.).

Toto urychlování děje se 1. hned s počátku nebo 2. uprostřed.

Dělím tyto příklady na dvě skupiny jen proto, že případy skupiny 1. mají vzezření předtaktí, t. j. kusého taktu na počátku skladby. Ovšem jen pro nezkušeného. Předtaktí se nikde v celém Slovanstvu u písní zjevně domácího původu nenalézá. Proto hned od počátku jsem zjev onen za předtaktí nepovažoval (ač mnozí tak činívali). Ostatně bylo mi hned nápadno, že zdánlivé ono předtaktí nikdy nepočínalo skutečně lehkou dobu, jak to v typických případech bývá.

Vyskytne-li se takovéto zrychlení melodie uprostřed nápěvu, vyjde z toho $^1/_4$ takt, který by se spíše měl označiti $^2/_8$, poněvadž obě osminy, jsouce akcentovány, mají charakter not samostatných a původních, nikoliv teprve rozdělených. Cítíme u obou stejně vydatný přízvuk; prvá z obou not má přízvuk jen abych tak řekl morální, nikoliv fysický jako každá prvá doba taktu (viz č. 25. takt 4. od konce dole).

Poznavše tuto vlastnost písní jihoslovanských, neubráníme se myšlénce, že asi mnohá jiná zdánlivá nepravidelnost metrická má tutéž anebo podobnou, dosud neznámou příčinu a že není třeba ničeho jiného, než pilně sbírati a studovati, aby se nejasné a nechápané zjevy objasnily a srozumitelnými učinily.

IX. Forma písní a poměr tekstů ku nápěvům.

Poměr ten je u národní písně vždy těsný, avšak u písně jihoslovanské obzvláště. Sice všude tvoří zpěv a slovo jednu bytost; avšak odvislost jednoho živlu od druhého, vzájemné prostoupení a skloubení, jako se vyskytuje u písně jihoslovanské (t. j. u písní, jež tvoří její jádro, těžiště a většinu), nenajdeme nikde. Je to ve slohu monumentality, jíž vše na slovanském Jihu se vyznačuje, ať se jedná o hrdinské epos či klasický verš lyrický, o strohý a tvrdý záhyb po domácku setkaného kroje nebo o silný posunek řečnický na tržišti. Tam jde vše od kořene, vše tvrdne ve skálu, vzplane v jeden oheň a plamen.

Proto tam neslyšíme nikdy zvláště slova a zvláště nápěv; proto čte-li Dalmatinec svého Kačiće-Miošiće*), zpívá verše některým příhodným známým nápěvem; proto sloveso ‚pjevati' je pro lid nedílným pojmem a my nepřimějeme nikoho, aby nám jedno nebo druhé zvlášť pěl či diktoval, poněvadž mu to nedovedeme objasniti.

Chtíce pozorovati tvar nápěvů písní jihoslovanských, musíme současně — a z počátku větším dílem — všímati si textu.

Řekl jsem: vše jihoslovanské vyznačuje se monumentalitou. To značí: jednoduchostí. Tak i nápěv je ve svém základě jednoduchost sama. Nicméně dovede se odtud vypnouti ku melodiím bohatým na efekt, lesk, nádheru.

Prototypem jejím jest řada stejných veršů a řada stejných hudebních frází.

Jestli s počátku jsem se zmiňoval o komposici českých nápěvů dle různých formulek, z nichž nejběžnější jest a + b + a, řeknu též, jak by zněla formulka tohoto prototypu. Prostě: *a*. To značí: na jednom verši jedna fráze. Ta se opakuje tolikrát, kolik je veršů.

*) Básník dalmatský 17. stol., jehož sbírka „Razgovor ugodni naroda slovinskoga" je takřka čítankou lidu.

To je přílišná jednoduchost a prostota, ba chudoba. Ale u celé řady písní přichází velice vhod. Tak zejména u písní epických (junáckých a žebráckých), kde se jedná o hbité vypravování a rychlý spád děje. Ovšem se pomáhá ku rozmanitosti občasnými obměnami melodickými, nebo se fráse skomponuje větší, tak aby obemkla dva verše nebo i více; ale zásadou hlavní zůstává: co verš, to nápěv. Také u písní tanečních a herních se tato forma hodí dobře, neboť umožňuje rychlý pohyb, a proto jen střídmě jest komplikována.

Teprve u písní lyrických lidu nedostačuje tato prostota, ač i tu jsou výjimky (viz „Slov. ve sv. zp.“, Písně černohorské č. 61). Zde pociťuje lid jednak potřebu složitějšího, prokomponovanějšího nápěvu, jednak projevuje přání, aby vše se co možno pojilo a jednotilo v celek. Neboť ona základní forma není podobna ničemu více než jednoduchému růženci, jehož volné primitivní články drží pohromadě jen tenká nitka myšlenkového obsahu, jež hrozí často přetržením. Lid touží jednak články obohatiti a zpestřiti, jednak hustěji a uměleji sepnouti, aby místo růžence to byl zdobný náhrdelník.

Tyto dvě základní snahy jsou vzpruhou, jíž se dochází k formální bohatosti písní po stránce hudební.

U písní našich, českých, k tomu vede již širší a rozmanitější podklad: sloha, utvořená z několika rozmanitých veršů. Tím je bohatší forma nápěvu dána sama sebou.

Jihoslovan slohy však nemá. Co tedy dělat? Nezbývá mu, než si ji utvořiti.

Musí si ji ovšem utvořiti uměle z verše. On jej 1. opakováním celistvým nebo částečným a 2. vkládáním různých slov, vět a sloh načechrá, řekl bych v kytici — kteréžto přirovnání, nalezne-li se vhodným, nelze připsati na můj účet, poněvadž lid sám sloze říká ‚kitice‘.

Toto tvoření ‚kitic‘ z jednoduchých veršů tvoří zajímavou soustavu, již doleji ve stručnosti načrtnu, poněvadž to je nezbytno, abychom porozuměli nápěvům.

Ale i soustavu scelovací, která se dotýká stejným asi dílem stránky textové jako hudební, musím zběžně naznačiti, máme-li nápěvům porozuměti a mnohé jich vlastnosti chápati. Tato scelovací snaha pak — jak uvidíme — musí býti tím usilovnější, čím více se užilo methody opakování při rozšiřování verše ve slohu, neboť píseň některým opakováním (ze-

jména celku) nabývá tím více trhlin a tím snáze hrozí rozpadnouti se v drobty.

Tedy v té chvíli, kdy slova i nápěv písně jihoslovanské spojí se v jedno, podávají obraz vzorného manželství: obě strany (jak uvidíme, i nápěv) změní se v zájmu celku valně ve své původní podobě, puzeny dvojí snahou: v jednotlivých částech se co nejliběji vyšňořiti a v celku co možno nejúžeji se spojiti.

Jak každý z těchto procesů se uskutečňuje, ukáží nám příklady.

Probereme nejprve tvoření sloh z veršů, což se děje I. opakováním a II. vkládáním.

I. Opakování může býti 1. jednoduché a 2. složité (když se opakuje již opakované).

1. Opakování jednoduché může býti a) úplné (týkající se celého verše), b) částečné (týkající se části verše).

a) Opakování úplné může se provésti dvojako: α) v celku, neb β) po částech.

b) Opakování po částech se může díti dvojako: postupně a zvratně.

V těchto dvou posledních případech hraje důležitou roli caesura, jíž verš se láme ve dvě (většinou nestejné) poloviny, které nazveme *a, b*. Vzorec postupného opakování bude $2a + 2b$, na př.:

[: Od kako sam :][: gora postanula :]

Vzorec zpětného opakování bude ab + ba, na př.:

Leposava, | bi li se udala?
bi li se udala, | Leposava?

1. *b)* Opakování částečné může se provésti rovněž různě. Nejčastěji děje se dle caesury, a to buď prvá nebo druhá část se opakuje, na př.:

[: Svu noj na noj :] kiša udarila.

Mohou se však opakovati jednotlivá slova; nebo jednotlivá slova s polovicí sousedního slova, na př.:

[: Kupi ko- :]-nja za hiljadu;

nebo posléze pouhé slabiky, na př.:

Kiša [: pa- :]-de dolje na li-[: va- :]-de.

Všecky téměř druhy opakování mohou se díti 1. bezprostředně, 2. opozděně, t. j. když mezi opakované části se vloží citoslovce ej, oj nebo jiná, třebas i cizí slova (turecká); a předčasně, což zní protimyslně, poněvadž zjev sám je zajímavé paradox. Tento způsob opakování spočívá v tom, že se dotyčná část „opakuje“ dříve, než byla přednesena na svém vlastním místě. Není způsob ten častým (mám jen čtyři případy ve svých zápiskách), ale nicméně velmi zajímavým. Uskutečňuje se tímto způsobem: Nápěv je větší nežli verš, takže na konci zbývá místa pro čtyry slabiky, jež se vezmou z počátku verše následujícího; ten se však, když naň dojde, bez úhony pěje celý, takže u prvního verše se „opakují předem“ čtyři počáteční slabiky verše druhého, u druhého verše (celého) čtyři počáteční slabiky verše třetího atd. Vizme na př. píseň následující v jejím původním znění (nápěv viz ve „Slov. ve sv. zp“, Písně černohorské č. 36):

Jovo djoga | po megdanu voda,
prekrio ga | zelenom dolamom
s obje strane | do zelene trave.

Zpíván zní tento text (v němž se kromě toho ještě opakuje druhá část verše) takto:

Jovo djoga [: po megdanu voda, :] prekrio ga —
prekrio | ga [: zelenom dolamom :] s obje strane —
s obje strane atd.

Zjev ten je obdobou předjímky v hudbě; proto jsem si dovolil kdysi nazvati to podobně: předjímkou v textu.

Příklady složitého opakování by byly ovšem bohaté a četné. Uskrovníme se na dva následující, nikoliv právě nejsložitější vzory:

Píseň, jejíž prvý verš zní: Pošetala Jagoda na vodu, jsouc zpívána, vypadá takto:

[: [: Pošeta- :]-la :][: Jagoda na vodu :].

Formulka by zněla (když bychom si verš rozdělili na $a + b$ a prvou část a rozvrhli na čtvrtiny t. j. slabiky), takto:

$$2\left[\frac{3a}{4} + a\right] + 2b.$$

Nebo píseň, jejíž prvý verš zní: Ti, momo, ti, djevojko! se pěje následovně:

[: Ti, momo, ti. djevojko! :]
[: [: ti, momo, :] ti, djevojko ! :]

Kdybychom si rozdělili verš na část *a* (tři slabiky) a *b* (čtyři slabiky), vypadala by formule tekstu pro zpěv takto:

$$2ab + 2\ (2a + b).$$

Z toho všeho viděti, že píseň nabývá takto podkladu širšího, na němž perutě hudební fantasie lidu již se mohou poněkud rozšířiti. A základna nabude ještě více prostoru živlem druhým, totiž

II. v k l á d á n í m, k němuž užito býti může: 1. slabik, 2. slov, 3. vět, 4. sloh.

To vše se může vkládati: *a)* na počátek verše, *b)* do jeho středu, *c)* na konec.

Z toho je vkládání s l a b i k zjevem zejména zajímavým. Máť zjevnou tendenci zvukově vyšperkovati slovo. Na př. původní text prvého verše písně již výše uvedené zní:

Kiša ide dolje na livade.

Zpíván, rozvede se verš takto:

Kiša [: pa- :]-de dolje na li-[: -va- :]-de,
dole na liva-*gili*-vade,
dolje na livade.

Nehledě na způsob opakování, pro něž bychom stěží hledali formulky výstižné, upoutá nás dvouslabičná vložka gili, která však se nevkládá do ostatních veršů řemeslně beze změny, nýbrž se přizpůsobuje vždy svému okolí. Tak na př. druhý verš zní v původní prostotě takto:

Tamo mi je dika kod volova;

takto vypadá, jsa zpíván:

Tamo [: mi :] je dika kod vo-[: -lo- :]-va,
dika kod volo-*golo*-lova,
dika | kod volova.

Vidíme, že se vezme vždy za základnu samohláska některé vhodné blízké slabiky, jež má býti vyzdobena, a pomocí libozvučných souhlásek *g*, *l* se opatří slovo akustickou ozdobou, jako kdyby náhle uprostřed slova rolničkou se zazvonilo, kterýžto efekt je tím silnější, že se mění a řídí dle samohlásky dotyčné v tom kterém verši. Tak na př. třetí verš rozveden je v následující slohu tímto způsobem:

Dika [: ne- :]-ma ništa od ha-[: -li- :]-na,
ništa od hali-*gili*-lina,
ništa od halina.

Vkládání slov můžeme vzíti zběžně. Jedná se v prvé řadě o citoslovce: ej! oj! a pod., jež se mohou octnouti kdekoliv (kromě uprostřed slova), a v druhé řadě o různá slova vůbec, ve kterémžto případě nejčastěji se stýkáme se slovy tureckými: aman (milost, prosím), effendum (pane) atd., ač i slovanská (jagoda, jagodice, dle potřeby rozšířené v jarjagodice a j.) nejsou řídká.

Slov vložených může býti více; mohou utvořiti třeba i celou větu. Tak na př. z jednoduchého sedmislabičného verše: Lov lovili | gradjani, jejž si rozdělíme na dvě nestejné poloviny, vytvořila se následující sloha:

[: Lov lovili [: gradjani :] :]
biser-rosa, magla pala,
[: gradjani :].

Věta „biser-rosa, magla pala“ vkládá se jako přípěv (refrén) pokaždé.

Zajímavější případ je, když vložky jsou dvě a mají společný vztah, jenž se smyslem vlastní písně není v žádném styku. Tak na př. v písni, jejíž prvý verš má tento prvotvar: Zatekoh se, zarekoh se, vkládají se po každém zapění verše střídavě tyto dvě vložky: 1. dangubo moja a 2. dojdi do veče!, jež, jak vidno, spolu souvisí a k sobě náleží. A sloha, jež pomocí těchto dvou vložek a opakovaného verše povstane, je vlastně zajímavé křížení dvou textů navzájem zcela sobě cizích:

Zatekoh se, zarekoh se,
dangubo moja!
Zatekoh se, zarekoh se,
dojdi doveče!

Konečně máme vkládání celých sloh čili refrénů. Vkládati se mohou na počátek původního textu, do jeho středu a na jeho konec. Příklad vložené slohy doprostřed písně nacházíme u textu, jehož prvý verš zní:

Odkidoh stručak od zemlje.

Zpívá-li se tato píseň, učiní se sloha z tohoto verše tím způsobem, že se celý verš beze změny opakuje, ale mezi opakování vsune se objemná sloha, jejíž obsah myšlénkový je beze všeho vztahu k textu původnímu:

Odkidoh stručak od zemlje,
dalje, javrum[1]), dalje,
dalje, kuzum[2]), dalje,
dukatići mali,
pod grlom djerdani[3]),
pod dojkama pali.
Odkidoh stručak od zemlje.

Jsou však případy, kde refrén píseň *ob*kládá a vlastní text (promiňte: jako nádívka) nalezá se uvnitř refrénu, na př.:

Aman, dermandži[4]), ej!
kuzum, pusvandži[5])!
Crne oči tvoje
neka budu moje!
Sameli mi žito to!
Aman, djevojko!
Kuzum, ljepoto!
Alka dašler, generazi olmaz[6]).
Digaj se žito to!

Vlastní píseň je: Crne oči tvoje neka budu moje! Vše ostatní je refrén, jenž tvoří obal písně vlastní.

Tím bychom v nejstručnější míře naznačili v přehledné způsobě cesty a prostředky, jimiž se lid snaží dosíci podkladu širšího pro svoji činnost hudebně-skladatelskou, k níž je puzen svým geniem. Jsemtě přesvědčen, že jeho obraznost a hudební

[1]) dítě — [2]) jehně — [3]) náhrdelník — [4]) mlynáři — [5]) ponocný — [6]) neznámá, turecká snad slova.

tvořivost jedinou je příčinou tohoto bohatého, uměle vyvolávaného rozvíjení pouhých veršů ve slohy.

Přistupujeme ku projevům druhé snahy, snahy jednotící a scelovací, která má svůj účinek nejen na slova, ale i na hudební stránku písní.

Co do textové stránky v prvé řadě sem náleží řada zjevů právě projednávaných. Tak na př. tím, že se počne v půl slově verš znovu pěti (Kupi ko-, kupi konja za hiljadu), se text nejen bohatěji člení, ale současně i spojuje a sceluje aspoň v mezích slohy. Také je samozřejmo, že zvratné opakování obou polovin veršů dle vzorce *ab+ba* není nic než zaokrouhlování slohy — abych tak řekl — v kuličku. Případ, jejž jsem označil jako předjímku v textu, je pak jeden z nejrafinovanějších prostředků (řekl bych skoro: úskoků), jímž má píseň jako celek ve formálním ohledu důkladně býti skloubena. Tím, že se na konci prvé slohy zapěje počátek slohy následující, zabezpečuje se zájem o pokračování, asi jako když podnikavý vydávce románové bibliotéky v posledním sešitu načne román nový.

Stejně vydatnými prostředky scelovacími jsou uvedené vložky slovní i větné i přípěvy, jež mají též dvojnásobný účinek: pomáhají utvořiti slohu a zároveň spojují píseň jako celek, připomínajíce onu literárně již sevšednělou, leč stále ještě dosti pevnou ‚červenou nit', jež se tu někdy několika proudy celou písní vine.

Další prostředky, sloužící ke scelování písně, jsou buď smíšené: slovní i hudební, nebo jenom hudební.

Z prvějších uvésti lze zamlčení poslední slabiky i noty u každé slohy čili verše. Případ ten se vyskytuje, když se verš skládá ze stop sudých a když má nápěv končiti dvěma stejnými notami. Tu předposlední nota se velice protáhne a seslabí až do úplného ticha, takže na poslední slabiku (tón) nledostane se dechu a ona usne na rtech zpěvákových. Poslední sabiky se každý snadno domyslí, tím spíše, že se tento způsob praktikuje jenom tenkráte, když se opakuje buď celý verš nebo jeho závěrek. Sloha zůstane tak otevřenou a naznačí se tak, že třeba očekávati pokračování. („Slov. ve sv. zp.", Písně srbské č. 34. a j.).

Hudba sama stará se hlavně dvěma velice vydatnými prostředky o scelování jak písně celé tak i sloh samotných.

Je to v přední řadě poloviční závěr (na dominantě), o němž byla řeč při toninách. Vyskytuje se u toniny tvrdé

i měkké a blíží se mu svým charakterem i závěr stupnice moll-dominantní. Otevřenost jeho sesiluje se často použitím prostředku právě zmíněného: zamlčením poslední noty a poslední slabiky. Jestli závěr dominantní působí dojem, že jsme uprostřed skladby, pak nedokončené slovo dojem onen musí vyvrcholiti.

Skládá-li se nápěv ze dvou stejných nebo podobných frází, jež by týmže závěrem vlastně měly končiti, je závěr uprostřed dokonalý (na tónice), na konci však poloviční.

Jedná-li se o scelení slohy u nápěvu podobného (sestávajícího ze dvou stejných nebo podobných frází), závěr uprostřed nápěvu se hledí maskovati melodickým úskokem.

K témuž cíli v podobných případech slouží prostředek dle našeho cítění nedosti estetický, že totiž po prvním nebo druhém tónu opakované fráze učiní se oddech jednoho celého taktu, načež se opětovaná fráze dokončí. Tedy se za každou cenu naváže druhé znění na prvé dříve, než si zpěvák troufá oddechnouti. Tento způsob ovšem se snese jen u písně národní a v hudbě umělé nenajde následování („Sl. ve sv. zp.“, Písně srbské č. 53.).

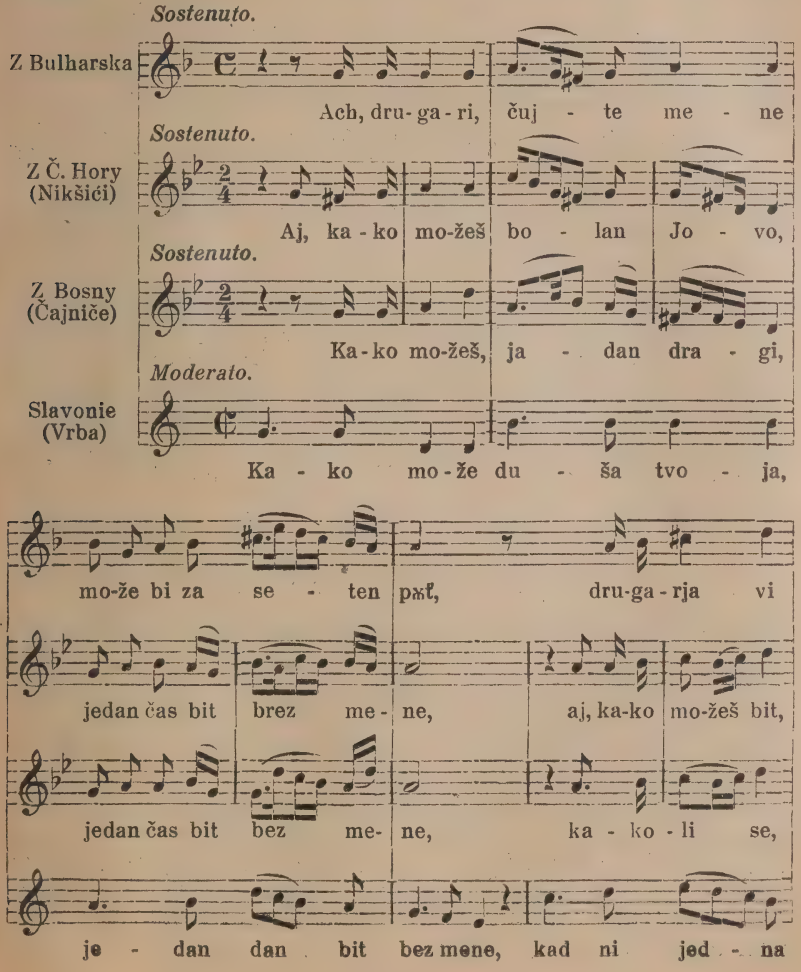
Vážnějšího rázu jest prostředek jiný: dvojnásobné zrychlování některých částí melodických frází, mají-li se buď v nezměněné formě opětovati nebo má-li se připojiti příbuzná obměna fráze původní. Zrychlení děje se buď na počátku (čímž vzniká zdánlivé předtaktí, jak byla již o tom řeč na str. 45), nebo uprostřed slohy, kde se obě fráze spojují. Tímto zrychlením pozbývá fráze symetrie co do počtu taktů. My potřebujeme zrychlené místo pouze dvojnásob uvolniti, abychom obdrželi původní symetrii tak, jak ji skladatel lidový s počátku cítil, ale které se zrychlením dobrovolně zbavil, puzen řečenou snahou scelovací („Sl. ve sv. zp.“, Písně černohorské č. 2. v 8. taktě, č. 8. v 1. taktě, č. 53. ve 4. taktě atd.).

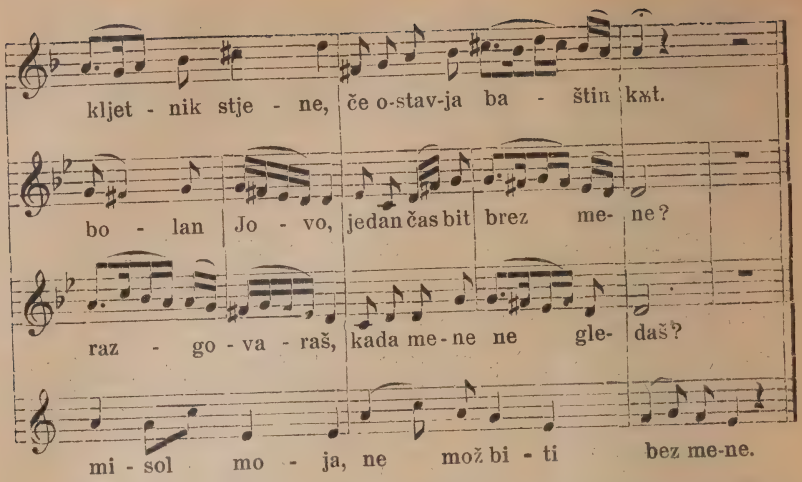
Já připojuji příklad čtyř nápěvů, pocházejících z různých končin slovanského Balkánu. On ukazuje jednak na jednotu tamní větve slovanské, jednak na fantasii lidu, s jakou dovede jeden a týž motiv obdělávati a zpracovávati. Měl by státi jako doklad, až bude mi lze jednou pohovořiti o variantech, nicméně kladu jej zde proto, poněvadž jeho začátek potvrzuje můj právě vynesený výrok o zúmyslném urychlování nápěvu na počátku na úkor symetrie nápěvu. Kdežto tři prvé nápěvy s počátku vykazují osminu a šestnáctky, nápěv ze Slavonie pocházející (v tonině dorické provedený) má původní, ne-

zkrácené metrum v notách čtvrťových. Totéž možno sledovati uprostřed písně.

Kromě bulharského nápěvu jsou ostatní tři ze zápisů mých. Bulharský nápěv převzal jsem ze Sofijského „Sborníku“ ze sbírky p. Dobrého-Christova.

C. 38.





První tři nápěvy skládají se zcela zřejmě z pouhých obměn jedné a téže fráze. U nápěvu čtvrtého je rozdíl větší. Nicméně při srovnání s prvými třemi nápěvy je nám jasno, že i zde je vespod cítiti jednotu mezi oběma díly nápěvu, jež snaží se ovšem smělejšími rozdíly ve zvlnění melodickém nabýti navzájem poměru otázky a odpovědi; ostatně ve všech čtyrech případech v prvé polovici nápěvu v zásadě je vzestup, v druhé polovici sestup.

My se ovšem setkáme — zejména v mém „Slovanstvu ve sv. zp.“ — s nápěvy i složitěji a dle jiných pravidel komponovanými, neboť jsem v díle, jež chce písni proklestiti cestu na koncertní podium, hleděl umístiti písně co možno zajímavé pro širší obecenstvo a nemohl jsem dbáti výhradně stanoviska přesně etnografického. Zde však nemožno pro nedostatek místa rozvinouti dále tuto kapitolu, jež by snadno vyplnila celé svazky, nýbrž nutno se omeziti na vylíčení základního nazírání lidu na píseň, čímž se poslouží vydatně ku pochopení tvarů složitějších a mimořádnějších.

Jak oprávněn je můj postup, toho dokladem budou následující dva příklady, jež vesměs najdeme ve „Slov. ve sv. zp.“. Chtěl jsem dovoditi vším, co až dosud řečeno bylo o tvoření nápěvů, že píseň jihoslovanská v zásadě skládá se z jedné jediné hudební fráze. Vysvětlil jsem to okolností, že tu není sloh textových.

Nuže, uvidíme píseň — jednu z nejklasičtějších —, jež má výjimečně slohy a sice čtyřveršové; však přes to vše spokojuje se s jedinou frází hudební, již opakuje při každém verši. Je to „Vrbo, vrbičice“ (Písně srbské, č. 28.). Ovšem opakování delikátní fráze provede se s nepatrnými sice, avšak v postupu svém výraznými změnami. Třítaktová fráze totiž, omezující se na pouhý tetrachord, při prvém opakování rozšíří se o jeden tón výše, při druhém kromě toho o jeden tón níže a naposledy vrátí se ke znění bezmála původnímu.

Nebo vizme černohorskou ukolébavku (Písně černohorské č. 56.), kde je zjev ten ještě nápadnějším, poněvadž na pouhý verš (desetislabičný) opakuje se jedna a táže fráse čtyřikráte. Ovšem zase s rafinovanými obměnami. Jednoduchá fráze původní omezuje se na rozsah pouhého tetrachordu a rytmicky na čtyři osminové noty a jednu půlovou. A tato fráze stále se zjednodušuje jak co do rozsahu tónového tak i co do pestrosti rytmické. Při prvém opakování fráze omezuje se již na rozsah pouhé tercie, při druhém dvě osminy splynou v jednu čtvrť a při třetím (posledním) je rozsah pouhá sekunda při rytmickém zjednodušení předešlém. Tedy motivek se zjednodušuje v obou způsobech a nápěv tak nabývá povahy vskutku uspávavé — což podotýkám jen mimochodem a proto, abych vyzvedl myšlenku komposiční. Jinak po této stránce by nás rozbor nápěvů jihoslovanských zavedl daleko přes hranice, jež knížečce této vytknuty byly.

X. Dodatek.

Příklady notové, jež zde uvedeny, jsou vesměs moje vlastní zápisy.

Jako doplněk této knížečky mohou sloužiti práce moje, před léty různě uveřejněné, jež tuto uvádím:

Za písní jihoslovanskou. I., II., III., N. Listy, 15./I., 25./I., 29./III. 1890.
Husaři. I., II., III., N. Listy, 11./VI., 18./VI., 20./VI. 1890.
Pouť v Bistrici. N. Listy, 21./VIII. 1890.
Na pastvě ve Slavonii. N. Listy, 26./VIII. 1890.
Tzmbura. N. Listy, 27./IX. 1890.
V charvatském Záhoří. N. Listy, 13./X. 1890.
V jihoslovanské krčmě. N. Listy, 10./XI. 1890.

Gospodin bilježnik. N. Listy, 6./XII. 1890.
Jihoslovanské „Kolo“. N. Listy, v prosinci 1890.
„Kolo“ slavonské. N. Listy, v prosinci 1890.
Hraničářskou vsí. Hlas Národa, 20./I. 1890.
Gospodin blagajnik. Hlas Národa, v prosinci 1890.
V okolí Bledu. Hlas Národa, 28./XII. 1889.
V nebezpečném kraji. Květy, IX., 1890.
Několik myšlenek o písni u nás a u Jihoslovanů. Samostatnost č. 16. a 17. 1913.
Stopy řecké hudby? Slov. Přehled I.
Texty písní srbocharvatských pod vlivem nápěvů. Slov. Přehled I.
O nápěvech bosensko-hercegovských. Slov. Přehled V.
Píseň dalmatská. Slov. Přehled VI.
Hudba a tanec lidu dalmatského. Slov. Přehled VIII.
Píseň jihoslovanská a mohamedanism. Hudební Revue 1913.
Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. Zbornik za nar. život III.
Тоналностить въ българскитъ напъви. Sofijský Sbornik, XIV.
Písně bosensko-hercegovské. Příloha „Zemaljského Glasniku“ Sarajevského 1906—1909.
Narodna pjesma. Sveta Cecilija 1923, 1.
Gesang und Musik. Die oesterreichisch-ung. Monarchie in W. u. B. Bosnien u. Hercegovina.
Einiges über das istro-dalmatinische Lied. Haydenzentenarfeier VII. Kongress der intern. Musik-Gesellschaft, Wien 1909.

I. Cesty za písní jihoslovanskou 3
II. Základna v dějinném osvětlení 6
III. Poměr písně jihoslovanské k písni ostatních Slovanů 9
IV. Píseň jihoslovanská v pohledu s hůry 12
V. Pohled v průřezu 17
VI. Toniny a stupnice 26
VII. Modulace 39
VIII. Metrika a rytmika 42
IX. Forma písní a poměr textů ku nápěvům 46
X. Dodatek 57

780100039

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 05 09 18 05 016 2